



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

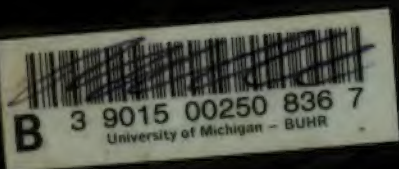
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

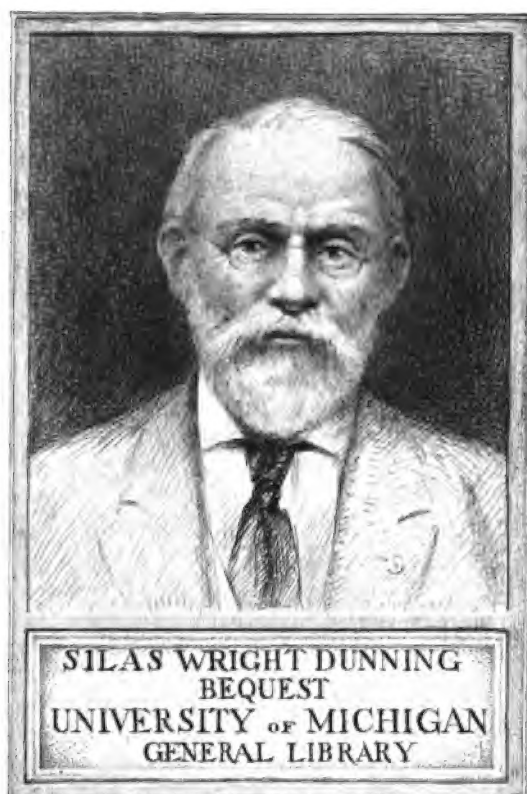
We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





N  
6  
.58





— старые годы 1907. очень  
яркий — Издательство СД.

**СТАРЫЕ**

**ГОДЫ**



Дополнение к календарю

**ОКТЯБРЬ**

**1907.**

24

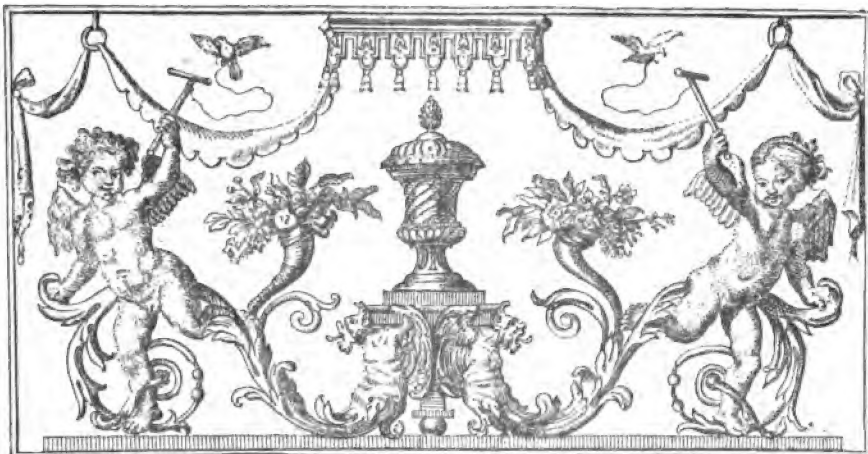




*Бронзовая статуэтка Вольтера.*

*Statuette en bronze de Voltaire,  
(Collection Vsevolojkskoy).*





## ВЪ ПОДМОСКОВНОЙ.

(Une maison de campagne aux environs de Moscou, par N. Nékrassoff).

Среди той московской публики, которая любит посѣщать окрестности Москвы, хорошо извѣстны имена Нескучнаго, Останкина, даже отдаленнаго Архангельскаго, но никто не знаетъ объ имѣніи Александровскомъ и собранныхъ тамъ сокровищахъ искусства; оно мало извѣстно и среди любителей художествъ. Несомнѣнно, это происходитъ отъ двоякой причины: во первыхъ современное состояніе имѣнія относится къ сравнительно недавнему прошлому, всего къ 1895 году, а затѣмъ и поѣздки туда не были удобны. Усадьба находится въ довольно значительномъ разстояніи отъ Москвы—свыше 20 верстъ и только 5—6 лѣтъ назадъ, какъ въ тѣхъ мѣстахъ прошла Савеловская желѣзная дорога, дѣлающая остановку у станціи Хлѣбниково, въ 4-хъ верстахъ отъ усадьбы.

Когда то Александровское принадлежало князьямъ Урусовымъ, но отъ нихъ осталось немного: паркъ, да часть ограды; надворныя постройки и барскій домъ сооружены настоящимъ владѣльцемъ, а обстановка дома и собранные тамъ предметы искусства почти сплошь родовое наслѣдіе того же владѣльца.

Паркъ Александровскаго примыкаетъ къ самому дому. Это одинъ изъ тѣхъ старыхъ дворянскихъ садовъ, которые составляли неизбѣжную принадлежность каждой богатой усадьбы. Разбитый въ англійскомъ вкусѣ, онъ тѣнитъ и обширенъ. Мѣстами изъ одной сосны, мѣстами изъ лиственныхъ породъ: липы, березы, клена, онъ то здѣсь, то тамъ принимаетъ смѣшанный характеръ—хвойныя и лиственныя породы поднимаются рядомъ, пріятно дѣйствуя на глазъ разнообразіемъ своихъ очертаній.

Изъ оконъ дома имѣніи открывается красивый видъ на парадный цвѣтникъ, а дальше на вьющуюся Клязьму и раскинувшіяся за ней лѣсныя дали. Слегка волнистая мѣстность придастъ послѣднимъ какую то особую красу: передъ вами не сплошная масса лѣса, а какъ бы гармоничныя части одного необъятнаго цѣлаго. Нѣсколько правѣе цвѣтника, Клязьма дѣлаетъ крутой поворотъ и пейзажъ мѣняется видомъ на

усадьбу села Троицкаго, графа С. Д. Шереметьева. Какой это чудный, чисто русскій ландшафтъ. Барскій садъ, среди зелени котораго видѣется сельская церковь, мирно текущая у ихъ подножія рѣчка—дышуть чѣмъ то умиротворяющимъ, манящимъ къ себѣ на отдыхъ отъ шумной жизни столицы.

Но самая интересная и самая лучшая часть усадьбы—это художественныя цѣнности и обстановка дома имѣнія. Какъ первыя, такъ и послѣднія подъ кровлей новаго дома нашли себѣ гостепріимный пріютъ. Достойный товарищъ старины, онъ выстроенъ въ стилѣ французскаго ренессанса. Среди его многочисленныхъ комнатъ въ одной—портретной размѣщены семейныя реликвіи и въ то же время мастерскія произведенія искусства—портреты предковъ хозяина. Лучшій изъ нихъ—это Всеволода Андреевича Всеволожскаго, писанный Дау. Знаменитый портретистъ, познакомившій впервые русское общество съ традиціями англійскаго искусства, пробылъ въ Россіи, куда онъ былъ приглашенъ Императоромъ Александромъ I, довольно долгое время—съ 1819 по 1828 годъ. И наша знать, нерѣдко прибѣгавшая къ услугамъ художника, любила его произведенія. Несомнѣнно, портретъ Всеволода Андреевича очень похожъ. Въ сочиненіи А. Н. Всеволожскаго: «Родъ Всеволожскихъ» Всеволодъ Андреевичъ описанъ, какъ человѣкъ даровитый, энергичный, образованный и покровитель усовершенствованій по части горной и фабричной промышленности. На портретѣ онъ представленъ въ сидячей позѣ на диванѣ, въ придворномъ парадномъ мундирѣ и орденской мантии ордена св. Владиміра—черной на красной подкладкѣ. Его лицо дышитъ отпечаткомъ здоровья, ума и энергіи. Очевидно, художникъ сумѣлъ подмѣтить описаннымъ А. Н. Всеволожскимъ основныя черты своего персонажа и смѣло, увѣренно оставить ихъ на полотнѣ. Портретъ отличается прекраснымъ рисункомъ и очень колоритенъ. Фонъ, обстановка и самъ изображенный представляютъ собою стройное цѣлое. Его шитый золотомъ мундиръ мягко выдѣляется изъ подъ орденской мантии. Можно съ увѣренностью утверждать, что портретъ Всеволода Андреевича принадлежитъ къ лучшимъ Дау и выдержитъ сравненіе даже съ такой превосходной работой извѣстнаго мастера, какъ портретъ Шарлотты Валлійской въ національной галереѣ въ Лондонѣ. Въ коллекціи есть еще 2 другихъ Дау—это портреты Николая Андреевича и Никиты Всеволодовича Всеволожскихъ. Оба они, хотя и много уступаютъ первому, но все же интересны, какъ произведенія большого художника. На одномъ изъ двухъ портретовъ французской школы изображенъ участникъ въ переворотѣ 1762 года, при воцареніи Екатерины II, Пензенскій воевода Андрей Алексѣевичъ Всеволожскій, погибшій въ городѣ Пензѣ во время Пугачевского бунта, а на другомъ—участникъ того же переворота Илья Алексѣевичъ Всеволожскій. Оба портрета прекрасно исполнены, но, кѣмъ именно сдѣланъ первый изъ нихъ, неизвѣстно; послѣдній принадлежитъ работѣ Рослена (1718—1793) и носитъ на себѣ всѣ черты, присущія письму этого знаменитаго мастера. Портретъ поясной, въ натуру, отличается изящнымъ рисункомъ, прекрасной характеристикой лица и рѣдкимъ подборомъ тоновъ. Илья Алексѣевичъ—съ выразительнымъ, умнымъ лицомъ, одѣтъ въ сѣрый камзолъ съ красной лентой черезъ плечо; вся





фигура изображеннаго, представляя сама по себѣ колоритное цѣлое, вполнѣ гармонируетъ съ темнымъ фономъ портрета; общее впечатлѣніе можетъ быть выражено въ двухъ словахъ: утонченное изящество, т. е. именно то, что даютъ лучшіе портреты Рослена, шведа по происхожденію, но француза по манерѣ письма. Далѣе, въ коллекціи, обращаютъ



Шубина: Бронзовый бюстъ Ломоносова.

Choubine: Buste de Lomonossoff (bronze).

на себя вниманіе еще 2 портрета иностранныхъ художниковъ: одинъ Алексѣя Степановича Всеволожскаго (род. въ въ 1703 г.), кисти неизвѣстнаго мастера и другой—генераль-адъютанта Николая Мартыановича Снягина съ женой Марьей Всеволодовой, дочерью того самаго Всеволода Андреевича Всеволожскаго, о портретѣ котораго сказано выше.



Портретъ Сипягиныхъ писанъ Августомъ Дзарно (1788—1840). Самъ Николай Мартыновичъ Сипягинъ (1785—1828) занималъ много мѣстъ по государственной службѣ, умеръ военнымъ губернаторомъ Тифлиса. Онъ принадлежалъ къ образованнѣйшимъ людямъ своего времени. Гдѣ ни служилъ Сипягинъ, всюду заводилъ библіотеки, типографіи, ланкастерскія школы, собиралъ юнкеровъ и подпрапорщиковъ для занятій, стараясь внушить имъ любовь къ наукѣ. Обладая чувствомъ изящнаго, онъ любилъ живопись, а поэзія составляла для него истинное наслажденіе. Съ отцомъ Марьи Всеволодовны, Всеволодомъ Андреевичемъ Всеволожскимъ, художникъ Дзарно былъ близокъ. Для Всеволода Андреевича имъ же исполнены 17 гравюръ къ очень рѣдкой книгѣ: «Описаніе праздника, даннаго друзьями и родными Его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому въ Рябовѣ 25 октября 1822 г.» Не только въ качествѣ выдающагося мастера, но, вѣроятно, и знакомаго, Дзарно написалъ портретъ Сипягиныхъ, какъ зятя, такъ и дочери Всеволода Андреевича. Изъ портретовъ русской школы возбуждаетъ живой интересъ портретъ княгини Анны Сергѣевны Голицыной (1779—1837), столь оригинальной по своему характеру особы. Экцентричная и экзальтированная, она съ юности увлеклась религіозными вопросами. Позже пѣтистка, другъ извѣстной баронессы Крюденеръ, она основала въ Крыму, въ Кореизѣ, колонію пѣтистовъ и, сдѣлавшись ея старшиной, энергично занялась ея устройствомъ. Въ длинномъ сюртукѣ, верхомъ на лошади по мужски, съ плетью въ рукахъ, она всюду поспѣвала сама, собственноручно расправляясь не только съ домашними, но и съ окрестными татарами. На портретѣ она изображена еще молодой особой въ свѣтломъ утреннемъ туалетѣ, въ чепчикѣ того же цвѣта, перехваченномъ черной лентой. Портретъ приписывается Рокотову (17...—1812). Рисунокъ портрета, его спокойная техника, присущая вообще нашему мастеру, говорить за принадлежность произведенія именно его кисти. Когда писанъ портретъ неизвѣстно, на немъ нѣтъ даты, нѣтъ и подписи художника. Хотя онъ хорошаго исполненія, но врядъ ли изъ лучшихъ Рокотовыхъ: такъ, онъ довольно замѣтно уступаетъ его же портретамъ Екатерины II (въ Академіи Художествъ и Гатчинскомъ дворцѣ) и гр. Санти (въ музеѣ Императора Александра III). Нашъ Тропининъ (1776—1837) представленъ портретомъ Александра Всеволодовича Всеволожскаго, брата того самаго Никиты Всеволожскаго, о которомъ упомянуто выше. А. В. Всеволожскій изображенъ въ николаевской шинели, на одномъ темномъ фонѣ безъ всякихъ аксессуаровъ. Все исполнено чрезвычайно просто, безъ малѣйшихъ намековъ на желаніе блеснуть, поразить тѣмъ или другимъ эффектомъ. Этотъ безпритязательный реализмъ, эта простота и скромность въ передачѣ натуры какъ нельзя болѣе изобличаютъ письмо нашего славнаго мастера, чуждаго всякимъ иностраннымъ влияніямъ и развившагося исключительно на самостоятельномъ изученіи натуры. Никита и Александръ Всеволодовичи были и сами по себѣ интересными людьми. Любители литературы, они собирали въ своемъ домѣ молодыхъ литераторовъ и свѣтское общество и собиравшійся тамъ кружокъ былъ извѣстенъ подъ именемъ «общества зеленой лампы». Пушкинъ былъ съ ними близокъ и поручалъ имъ изданіе своихъ сочиненій. Съ Алек-



*Бронзовая статуэтка Руссо.*

*Statuette en bronze de J. J. Rousseau.  
(Collection Vsevoloj'skoy).*



сандромъ Сергѣевичемъ вышелъ какъ то разъ презабавный случай въ ихъ домѣ. Однажды Пушкинъ зашелъ къ Никитѣ Всеволожскому и не засталъ его у себя. Старый дядька послѣдняго, камердинеръ, очень преданный, но чрезвычайно упрямый, слышалъ, какъ Пушкинъ жаловался на одного издателя, требовавшаго окончаніе обѣщанной поэмь, за которую гонораръ былъ выданъ впередъ. Старикъ воспользовался случаемъ и сталъ приставать къ гостю окончить работу. Какъ ни сердился писатель, но дядька добился своего; въ концѣ концовъ онъ заперъ Пушкина въ кабинетѣ своего барина и категорически объяснилъ, что не выпуститъ оттуда, пока тотъ не кончитъ поэмь. Что ни дѣлалъ разсердившійся Пушкинъ, но старикъ, стоя за дверьми, повторялъ: «пишите, Александръ Сергѣевичъ, пишите стишки, а я не пушу; какъ хотите, должны вы писать и пишете». Пушкинъ, видя, что тутъ ничего не поделаешь, усѣлся за столъ и такъ увлекся работой, что писалъ до утра, несмотря на возвращеніе хозяина дома; и поэма была благополучно окончена.

Свѣтлая и обширная гостиная и своей обстановкой, и художественными дѣлностями заставляетъ невольно забыть современность и перенестись въ минувшія эпохи. Ея мебель въ стилѣ Людовика XVI, исполненная мастерами того же времени, ея севрскій фарфоръ, ея картины, выдѣляющіяся такъ мягко въ своихъ золоченыхъ рамахъ со свѣтло-зеленыхъ стѣнъ комнаты,—смотрятъ на васъ, какъ живая память домашняго быта нашихъ дѣдовъ и отцовъ, ихъ вкусовъ, ихъ любви къ красотѣ.

Большихъ размѣровъ великолѣпная бронзовая люстра въ стилѣ Людовика XVI, богато украшенная хрустальными подвѣсками, спускается съ потолка комнаты. Въ простѣнкѣ между двухъ дверей, ведущихъ въ залъ, помѣщено въ золоченой рамѣ того же стиля огромное зеркало съ венеціанскимъ стекломъ ( $3 \times 4\frac{1}{2}$  арш.). Два каминя гостиной уставлены севрскимъ фарфоромъ XVIII столѣтія. Статуэтки, небольшія вазочки, бюсты ласкаютъ глазъ своей красотой. Изъ фарфоровыхъ вещей по красотѣ исполненія особенно интересны бюсты Людовика XVI и его супруги Маріи Антуанеты на бронзовыхъ постаментахъ. Король и королева представлены въ зрѣломъ возрастѣ, дышащими здоровьемъ и силой. Изъ каминныхъ вещей прекрасны также севръ «Амуръ и Психея» неизвѣстнаго мастера и часы «Буль» конца XVII вѣка.

На одной изъ стѣнъ гостиной невольно привлекаетъ вниманіе небольшого размѣра картина, повтореніе погибшей въ Миланскомъ музеѣ Брера Мадонны Чезаре-да-Сесто (1480—1523). Она принадлежитъ къ разряду тѣхъ Мадоннъ, гдѣ изображена въ образѣ Богоматери не Царица Небесная въ ея величіи и славѣ, а кроткая и любящая мать со своимъ сыномъ младенцемъ. Обнаженный Христосъ нѣжно прильнулъ къ своей матери. Привѣтливо и прекрасно ея лицо. Чуднымъ благороднымъ созвучіемъ двухъ любящихъ, близкихъ другъ другу, существъ проникнуто все произведеніе и какъ гармонируетъ съ этимъ внутреннимъ моментомъ его нѣжный, пріятный колоритъ, дѣтски прекрасное тѣло младенца и розовая одежда Мадонны. На другой стѣнѣ, почти напротивъ Чезаре-де-Сесто, помѣщена Богоматерь Липибала Караччи (1560—1609). Какая

противоположность съ первой! Разныя эпохи и разное отношеніе къ одной и той же задачѣ. Величавая строгость линій Мадонны Карааччи, ея темный колоритъ, ея холодное спокойствіе даютъ впечатлѣніе почти одной формальной красоты, умѣлаго пользованія великимъ электикомъ, наслѣдіемъ отъ славныхъ временъ Возрожденія. Старые голландцы нашли себѣ мѣсто въ лицѣ Соломона Рюйсдаля (1610—1670), этого замѣчательнаго пейзажиста, учителя и дяди несравненнаго Якова Рюйсдаля. Его картина изображаетъ голландскую ферму, озаренную лучами заходящаго солнца. И простотой въ передачѣ природы и задумчивостью выраженія дышитъ эта небольшая работа. Нѣсколько произведеній выдающихся мастеровъ французской школы украшаютъ стѣны гостиной. Между ними Шарль Паросель (1688—1753), этотъ знатокъ военного быта и спутникъ Людовика XV въ его походахъ,—представленъ двумя сценками, изящно написанными и правдиво передающими отдѣльные эпизоды изъ лагерной жизни военныхъ. О деликатной манерѣ писанья знаменитыхъ Ланкре (1690—1743) и Буше (1704—1770) даютъ вполнѣ ясное понятіе превосходныя акварели на двухъ вѣерахъ, подаренныхъ Екатериной Великой дочери полководца Суворова. На одной акварели, работы Буше, изображенъ въ яркихъ жизнерадостныхъ краскахъ великосиѣтскій того времени праздникъ, а на другой—Ланкре—въ голубыхъ нѣжныхъ тонахъ пасторальная сцена. Бережно сохраняются вѣера владѣльцемъ имѣнія. Помѣщенные въ специально для нихъ сдѣланныхъ коробкахъ со стекломъ, обитыхъ голубымъ шелкомъ внутри, они не только предохранены отъ разрушительнаго дѣйствія пыли и воздуха, но и очень выигрышаютъ въ своихъ помѣщеніяхъ, служащихъ имъ вмѣстѣ и фономъ и рамою. Небольшая миниатюра Клода Лоррена (1600—1682), столь рѣдкаго мастера идеальнаго ландшафтнаго міра, представляетъ собою пейзажъ, оживленный рѣчкой со замкомъ на дальнемъ планѣ, группою деревьевъ и пасущимся стадомъ на первомъ. Миниатюра Лоррена по нѣсколько декоративному расположенію деревьевъ перваго плана и реальному исполненію остальнаго, является какъ бы переходомъ между его идеальными ландшафтами—картинами и реалистическими рисунками. Большое полотно кисти Виже-Лебрентъ (1755—1843) не можетъ не остановить вниманія зрителя. Картина вся проникнута тѣмъ чисто переходнымъ французскимъ стилемъ, гдѣ чувствуется уже вѣяніе античнаго духа, т. е. тѣмъ самымъ стилемъ, яркой представительницей котораго была знаменитая художница. Танцовщица изящна и граціозна, какъ истая парижанка, а ея костюмъ и нѣсколько холодный, окружающій ее пейзажъ и, вообще, печать какой то особой серьезности на всемъ произведеніи говорятъ о начавшемся уже торжествѣ строгаго стиля «Еmpire». Въ гостиной есть одно произведеніе мастера, имя котораго тѣсно связано съ нашимъ отечествомъ. Это картина Жана Франсуа Свебаха Дефонтена (1768—1824). Графъ Гурьевъ, управлявшій Императорскими заводами: стекляннымъ и фарфоровымъ въ царствованіе Императора Александра I, для поднятія производства фарфороваго завода искалъ за границей технику и художниковъ, специалистовъ по фарфоровому дѣлу. Убѣжавшему на родину изъ плѣна поиковнику французской службы виконту де-Пюйбюску онъ поручилъ подыскать въ Парижѣ четырехъ нужныхъ лицъ. По рекомендаціи Пюйбюска



были приняты на фарфоровый заводъ составщикъ фарфоровой массы Ландель, токарь Давиньонъ, декораторъ-позолотчикъ Моро и нашъ живописецъ Свебахъ. Свебахъ прослужилъ на заводѣ съ 1815 по 1820 годъ. Жауристъ и художникъ, по преимуществу, лошади, онъ исполнялъ и частныя живописныя работы, но картина его кисти, которая находится въ гостиной дома Александровскаго, должна быть отнесена къ тому, что имъ писалось на родинѣ. Года на ней не поставлено, но подпись ясно



говорить, кто ея мастеръ. На ней открываются широкія пейзажныя перспективы съ видомъ на раскинувшіяся вдали горы. На первомъ планѣ стадо, а немного поодаль группа крестьянъ, разсматривающихъ какой то предметъ. Все произведеніе дышитъ скромнымъ, чистымъ реализмомъ, напоминающимъ старыхъ голландскихъ мастеровъ эпохи расцвѣта голландскаго искусства.

Изъ гостиной двѣ двери ведутъ въ обширный залъ. Это въ высшей степени соразмѣрная комната и уже потому только производитъ впечатлѣніе полной гармоніи. Ея стѣны окрашены въ сѣрый цвѣтъ, весьма пріятнаго тона. Мебель краснаго дерева съ позолотой въ стилѣ Empire, обитая бархатомъ краснаго цвѣта, состоитъ изъ дивановъ и скамей. Въ одной изъ трехъ глубокихъ нишъ помѣщена гипсовая точная копія Венеры Медицейской, отлитая въ размѣръ оригинала, а въ двухъ остальныхъ—по высокому золоченому деревянному канделябру въ стилѣ Людовика XVI. По семейному преданію семьи Всеволожскихъ оба канделябра стояли у гроба Екатерины II и получены Всеволодомъ Андреевичемъ Всеволожскимъ. Стѣны зала украшены 4 бронзовыми кенкетами въ томъ же стилѣ и нѣсколькими раскрашенными гравюрами работы англійскаго гравера Даниелля. На гравюрахъ изображены виды различныхъ мѣстъ Индіи, ея храмовъ и дворцовъ. Ихъ раскраску нельзя признать реалистической, наоборотъ, тона понижены, смягчены и въ своемъ цѣломъ создаютъ нѣжную пріятную гармонію. На прекрасныхъ постаментахъ возвышаются 2 мраморныхъ бюста въ натуральную величину. Одинъ—князя Александра Николаевича Голицына, бывшаго министра народнаго просвѣщенія при Императорѣ Александрѣ I, того самаго Голицына, превосходный портретъ котораго кисти Карла Брюллова нашелъ себѣ мѣсто въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Бюстъ самъ по себѣ очень хорошей работы, но неизвѣстно какимъ скульпторомъ онъ исполнялся; несомнѣнно, бюстъ весьма схожъ съ оригиналомъ; въ этомъ убѣждаетъ его близкое сходство съ портретомъ Брюллова. Въ 20-хъ годахъ прошлаго вѣка бюстъ былъ подаренъ княземъ Голицынымъ Всеволоду Андреевичу Всеволожскому. Другой изъ двухъ бюстовъ—Николая I. Императоръ очень похожъ, представленъ въ коронаціонную эпоху, въ той мантии, въ которой коронуются русскіе цари. Бюстъ Николая—рѣзда нашего скульптора Витали (1794—1855). Очевидно, это одинъ изъ тѣхъ многочисленныхъ бюстовъ, которые работалъ Витали.

Несмотря на то, что въ залѣ много разнообразныхъ предметовъ, они подобраны съ рѣдкимъ артистическимъ вкусомъ. Сѣрый тонъ стѣнъ зала служатъ для нихъ замѣчательно подходящимъ фономъ. Его размѣры, окраска его стѣнъ, вся его обстановка представляютъ собою высоко художественное цѣлое. Какой то величавой гармоніей, возвышеннымъ благородствомъ проникнута эта замѣчательная комната. И впечатлѣніе не понижается отъ повторенія, наоборотъ, оно крѣпнѣтъ, оно выигрываетъ въ своей силѣ, подтверждая ту истину, что настоящее искусство чѣмъ знакомѣе намъ, тѣмъ становится ближе, дороже.

Къ залу примыкаютъ двѣ комнаты—свѣтлыхъ и просторныхъ; одна изъ нихъ, такъ называемая малая гостиная, въ другой помѣщается столовая. Изъ вещей малой гостиной, по своимъ размѣрамъ, по богатству композицій, по роскошному сочному письму, невольно останавливаетъ вниманіе весьма большой Тиццолю (1692—1770). На картинѣ представлено посѣщеніе Александромъ Македонскимъ мастерской Аппелеса. Однако въ произведеніи ничто не говоритъ о Греціи или Александрѣ Великомъ. Это просто сцена изъ жизни высшаго круга Италіи

временъ самого художника. Послѣдователь Паоло Веронезе, онъ не считается съ историческою вѣрностью, какъ и самъ Паоло, въ картинахъ котораго изъ Священной Исторіи, въ сущности, — лишь пышное изображеніе венеціанскихъ празднествъ. И посвященіе мастерской Апеллеса носить всѣ черты живописи и школы знаменитаго мастера.



*А. Караччи: Мадонна съ младенцемъ.*

*A. Carracci: Madonna.*

Красота въ расположеніи фигуръ, дышащихъ здоровьемъ и силой и невольно вызывающихъ въ памяти роскошь былой жизни Венеціи, вполне отвѣчаетъ прекрасному, теплomu, венеціанскому колориту картины. На другой стѣнѣ малой гостиной находится св. Себастьянъ Аннибала Караччи. Въ коллекціи это второй Караччи. О первомъ—Богоматери съ

младенцемъ-Христомъ—уже упомянуто выше. Св. Себастьянъ изображенъ съ пальмовой вѣткой и стрѣлой въ лѣвой рукѣ, другая покинута на груди. Его взоръ обращенъ молитвенно къ небу. Фигура святого поясная, высокаго благородства по формамъ. Ея нижняя часть закрыта синей одеждой. Бѣлыя плечи и грудь обнажены. Темно-сѣрый фонъ дополняетъ картину. Художникъ вѣрно разсчиталъ то впечатлѣніе, которое его работа должна оставить у зрителя. Благородство формъ, красота общаго тона и молитвенное выраженіе лица Себастьяна даютъ прекрасное созвучіе внутренняго и вѣшняго момента и дѣйствуютъ какъ музыкальный аккордъ. Передъ нами въ той же малой гостиной одно изъ произведеній ученика Яна Брегеля бархатнаго — знаменитаго Даніеля Зегерса (1590—1660). Величайшій рисовальщикъ цвѣтовъ своего времени тутъ представленъ довольно большого размѣра картиной на его любимую тему: на картинѣ плоды и цвѣты. На каминѣ находится группа темной бронзы—«Милосердіе». Группа изъ нѣсколькихъ фигуръ—склонившейся женщины, окруженной дѣтьми. Всѣ фигуры обнажены. Удивительныя по формамъ и по своему выраженію, онѣ составляютъ всѣ вѣстѣ одно неразрывное цѣлое. Неизвѣстно, кто ваятель самой группы, но весь ея ensemble и детали говорятъ о принадлежности къ эпохѣ возрожденія въ Италіи. Въ родѣ Всеволожскихъ сохранилось преданіе, что группа исполнена по рисунку Корреджіо<sup>1)</sup>. Вотъ лучшее—въ малой гостиной. Краснаго дерева мебель въ стилѣ «Empire», часы «Нортонъ» съ курантами дополняютъ ея богатое убранство.

Въ столовой на стѣнахъ находится нѣсколько картинъ съ изображеніемъ цвѣтовъ и плодовъ. Изъ нихъ — Шарля Ленуара, помѣчена 1786 годомъ, и двѣ—Яна ванъ-Кесселя (1626 — 1679). Въ одномъ изъ двухъ шкафовъ за стекломъ разставлена богатая коллекція фарфора: вазочки, различные предметы чайной посуды — берлинскій, вѣнскій, севрскій, саксонскій старый фарфоръ чередуется съ художественно исполненными издѣліями русскихъ: Попова и Гарднера; въ другомъ—столовое венеціанское стекло 16, 17 и 18 столѣтій: кубки, бокалы и иные предметы стеклянной посуды.

Въ одной изъ отдаленныхъ частей дома помѣщена бібліотека. Она выдержана въ стилѣ «Empire». Ея стѣны окрашены въ темно-красный цвѣтъ, ея шкафы покрыты матовой краской также краснаго цвѣта, но другого тона; ея кресла обиты красной шелковой обивкой, но болѣе яркаго оттѣнка, чѣмъ оттѣнокъ цвѣта стѣнъ и шкафовъ. Того же цвѣта и тона, какъ цвѣтъ и тонъ матеріи креселъ, бархатный коверъ устилаетъ весь полъ. Онъ безъ всякаго рисунка и только золотистый изъ бархата орнаментъ идетъ по его краямъ. Вся мебель изящно сгруппирована на коврѣ около круглаго стола, украшеннаго лампою въ стилѣ «Empire». Даже такая, сравнительно, мелочь, какъ столовая скатерть и та предусмотрительно выбрана. Плюшевая,—она не только цвѣта ковра, но и почти такого же тона, какъ онъ. Орнаментъ на ея краяхъ одинаковый съ орнаментомъ ковра и, тогда какъ на послѣднемъ онъ изъ бархата,

<sup>1)</sup> По мнѣнію Редакціи означенная группа совсѣмъ не напоминаетъ композиціи Корреджіо и исполнена, по всѣмъ вѣроятіямъ, не въ эпоху Возрожденія, а въ послѣдніе годы XVIII столѣтія.



*Вигде-Лебрен. Танцовщица.*

*Vigde Lebrun. La danseuse.  
(Collection Vsevolojzkoy).*





здѣсь, на салфеткѣ, онъ покрытъ весь золотомъ. Книжные шкафы сами по себѣ—произведеніе искусства. И колонки, ихъ стеклянные дверцы, весь ихъ ensemble въ необыкновенной гармоніи. Въ небольшихъ нишахъ въ верхней части шкафовъ красуются статуэтки севрѣ XVIII вѣка на темы изъ греческой мифологіи: Антиной, Психей, Дискоболь чередуются съ Медицейской Венерой, Амуромъ съ Психеей и Герой. Копія съ помпейскихъ фресокъ заполняютъ въ шкафахъ промежутки между самыми нишами. На каминѣ нѣсколько рѣдкихъ бронзовыхъ вещей. Какое величавое спокойно-серьезное впечатлѣніе, полное особой красоты, оставляетъ эта библиотечная комната. Двѣ труднѣйшія художественныя задачи рѣшены съ одинаковымъ успѣхомъ. Разнообразие красныхъ тоновъ сведено къ полному единству: цвѣлая гамма оттѣнковъ того же цвѣта благородно ласкаетъ глазъ зрителя и съ общимъ серьезнымъ колоритомъ такъ художественно сливаются формы всей обстановки, а статуэтки въ нишахъ шкафовъ и каминная бронза разбросаны по красному фону, какъ художественныя пятна на фонѣ картины.

Изъ каминной бронзы особенно обращаютъ на себя вниманіе небольшія статуэтки Вольтера и Руссо Клодіона и два бюста Державина и Ломоносова Шубина. Хотя французъ Клодіонъ (1738—1814) признается истолкователемъ спеціально женскаго совершенства въ своихъ безконечныхъ женскихъ типахъ, наядяхъ, дріадахъ, вакханкахъ и пр., но и тутъ въ портретахъ великихъ философовъ онъ необыкновенно хорошъ. Сколько выразительности въ лицахъ того и другого, какимъ чистымъ, прекраснымъ реализмомъ проникнуты оба произведенія. Прекрасны также Ломоносовъ и Державинъ. О. Шубинъ (1740—1805) очень хорошъ въ этихъ бюстахъ, передавая такъ вѣрно черты знаменитыхъ русскихъ людей.

Ампирные шкафы библиотеки хранятъ не мало сокровищъ, современныхъ самому стилю или болѣе раннихъ, чѣмъ онъ. На ихъ просторныхъ полкахъ между другими произведеніями печати нашли себѣ мѣсто, между прочимъ, 250 томовъ *Histoire de l'académie royale des sciences* 1739 года и Древняя Россійская Вифліюфика знаменитаго Н. Новикова.

Осмотрѣвъ всю коллекцію Всеволожскаго, пройдя всѣ части дома, выносишь совершенно особенное, сильное и глубокое впечатлѣніе. Это не собраніе предметовъ искусства, это не музей, чтобы любоваться изъ нихъ каждымъ въ отдѣльности, чтобы изучать группы родственныхъ по стилю и направленію произведеній. Нѣтъ, это рѣдкое высоко гармоничное цѣлое. Размѣръ, расположеніе комнатъ, окраска ихъ стѣнъ, собранные въ нихъ картины, бронза и фарфоръ, ихъ мебель, ковры, — все въ ласкающемъ глазъ сочетаніи. Есть великій художественный законъ—единство въ разнообразіи и разнообразіе въ единствѣ, законъ, служащій краеугольнымъ камнемъ искусства. Незримо, невидимо онъ тутъ чувствуется повсюду, онъ здѣсь мощно, на дѣлѣ, говоритъ о своемъ высокомъ значеніи. Возьмите одну вещь изъ данной ихъ группы и вы разрушите цѣлое. Измѣните размѣры хоть одного помѣщенія, одной комнаты, очарованіе исчезнетъ.

Заботливой рукой поддерживается порядокъ какъ въ самой усадьбѣ, такъ и въ ея роскошномъ домѣ. И тамъ и тутъ все содер-

жится въ поразительно рѣдкой чистотѣ. Обширный паркъ со своимъ бодрымъ видомъ—какая отрадная противоположность многимъ запущеннымъ и унылымъ въ своемъ запустѣніи садамъ когда то богатыхъ имѣній. А въ домѣ такъ полно той жизни, которая неразрывно связана съ чистотою и свѣжестью всей обстановки. Картины подновлены опытнымъ лицомъ, мебель исправлена безъ всякаго нарушенія стиля. Трудно встрѣтить коллекцію старины въ подобномъ порядкѣ, и кажется, что старые владѣльцы еще живы, что вотъ они выйдутъ и сами покажутъ свое сокровище, свое гнѣздо.

Время и вѣчно мѣняющіяся условія жизни дѣлаютъ свое дѣло: все меньше и меньше остается старинныхъ усадебъ и пріютившихся тамъ произведеній искусства. И хорошо еще, если собранія нашихъ дѣдовъ и отцовъ попадутъ въ государственные и общественные музеи или въ рныя частныя руки. Часто, весьма часто уходятъ они за границу, чтобы къ намъ уже не вернуться никогда. Вотъ почему удѣльшія собранія такъ дороги, а знакомство съ ними въ подлинникахъ въ высшей степени цѣнно; для тѣхъ же, кто не видалъ ихъ въ натурѣ, не можетъ быть безынтереснымъ ихъ описаніе въ печати.

Н. В. Некрасовъ.





Шарден: Молитва перед обедом.  
(Императорский Эрмитаж).

Chardin: Le Bénédicité.  
(Ermitage Impérial).





## ШАРДЕНЪ И ФРАГОНАРЪ \*)

(Chardin et Fragonard,—par Gustave Geffroy).

Недавно въ Парижѣ, въ галереѣ Georges Petit, закрылась выставка картинъ Шардена и Фрагонара. Счастливая мысль—временно соединить ихъ произведенія принадлежитъ редактору журнала «L'art et les artistes», Armand Dayot. Половина прибыли отъ выставки предназначается на сооруженіе памятника Шардену. Надо надѣяться, что памятникъ будетъ достоинъ великаго мастера...

Шардена и Фрагонара уже достаточно знали въ Парижѣ, по картинамъ Лувра, но знали не вполнѣ. Благодаря коллекціонерамъ, предоставившимъ все, что они имѣли, въ распоряженіе устроителей выставки, публика увидѣла нѣсколько новыхъ прекрасныхъ холстовъ, познакомилась со многими неизвѣстными документами, научилась лучше понимать дарованіе обоихъ мастеровъ, составляющихъ вмѣстѣ съ Ватто славный триумвиратъ французскаго XVIII-го вѣка.

Великимъ казался на этой выставкѣ Шарденъ, болѣе великимъ, чѣмъ Фрагонаръ, и если бы выставка была организована, какъ конкурсъ между ними, то пальму первенства получилъ бы безспорно Шарденъ. Дѣло въ томъ, что Шарденъ несравненный peintre de mœurs, а что можетъ сравниться съ «уголкомъ природы», когда онъ хорошо написалъ? Я не хочу сказать, что Шарденъ даетъ намъ только фрагменты, не владея искусствомъ композиціи: напротивъ, онъ владетъ имъ въ совершенствѣ! Я хочу сказать, что рядомъ съ его холстами, поражающими яркостью живописнаго выявленія и силой рельефа, ласкательно-нѣжныя картины Фрагонара, этого «esquisseur de génie», какъ его называютъ Гонкуры со свойственною имъ мѣткостью выраженія, кажутся блѣдными, затуманенными. Однако не надо, на этомъ основаніи, быть несправедливымъ и къ Фрагонуару, поддаваясь соблазну произвольныхъ сравненій. На той же выставкѣ Georges Petit, гдѣ отсутствовали наиболѣе значительныя картины Фрагонара, можно было оградить его отъ невыгодъ сомнительнаго исхода состязанія... не слѣдовало вѣшать вмѣстѣ его легкія произведенія съ серьезно-написанными холстами Шардена; лучше было отвести каждому отдѣльную стѣну выставочнаго помѣщенія. Тогда, при сравнительномъ изученіи, творчество обоихъ художниковъ опредѣлялось бы, какъ дѣло. Картина Фрагонара, повѣшанная между двухъ «Шарденовъ»,

---

\*) Переведено Сергѣемъ Маковскимъ съ французскаго оригинала, написаннаго для «Старыхъ Годовъ».

умалется и просить пощады. Всѣ картины Фрагонара, соединенныя выѣстѣ, лучше сказали бы то, что могли сказать, чаруя насъ своей воздушной граціозностью, красотой кисейно-бѣлыхъ и тѣлесно-розовыхъ тоновъ, облаками пудры. Шарденъ ничего бы не проигралъ, оставаясь Шарденомъ. Выигралъ бы только Фрагонаръ, представъ передъ нами Фрагонаромъ.

Шарденъ прирожденный парижанинъ. Онъ родился въ Парижѣ 2 ноября 1699 года. Замѣчу кстати, что мы проводили 1899 годъ, не отмѣтивъ его ни выставкой, ни постановкой памятника, ни банкетомъ въ честь художника, словомъ—ничѣмъ! Хотя предупрежденіе было. Virgile Josz, умершій недавно художественный критикъ, посвятилъ въ *Mercure de France* славѣ Жана-Симеона Шардена пламенную статью. Онъ думалъ въ виду юбилейныхъ чествованій Веласкеса и Ванъ-Дейка, въ Мадридѣ и Антверпенѣ,—а съ тѣхъ поръ праздновалась также столѣтняя годовщина Рембрандта въ Голландіи, — онъ думалъ, что Парижъ тоже долженъ почтить память одного изъ своихъ сыновъ, вышедшаго изъ семьи ремесленниковъ, чтобы сдѣлаться маленькимъ буржуа и великимъ живописцемъ. Virgile Josz конечно былъ правъ, вспомнивъ эту годовщину, но намъ слѣдовало тогда же вспомнить и то, что Евгенийъ Делакруа родился въ 1799 году, и что не мѣшало бы приобщить міръ къ столѣтнему юбилею этого рожденія. Теперь остается ждать слѣдующей годовщины, въ 1999 году, и не забывать, что въ 1980 году истекаетъ двухсотлѣтіе со дня рожденія Энгера, а въ 1996-мъ—со дня рожденія Коро... Вотъ прекрасные поводы художественныхъ манифестацій, отъ которыхъ мы отказались въ пользу нашихъ потомковъ! Но, пожалуй, лучше всего обходиться безъ годовщинъ и признать, что всякій предлогъ хорошъ, чтобы устроить выставку любого изъ нашихъ искусныхъ чародѣевъ.

Слава Шардена, которую Дидро провозгласилъ первый съ такимъ увлеченіемъ, ожила снова во Франціи сравнительно поздно. Обратимся къ «Salons» Дидро. Развѣ не отрадно, что Шарденъ былъ понятъ этимъ великимъ умомъ? Развѣ не отрадно видѣть, какъ одинъ изъ творцовъ «Энциклопедіи», вдохновенный ораторъ «Племянника Рамо», останавливается съ 1759 по 1771 годъ передъ всѣми картинами, посылаемыми Шарденомъ на выставки Лувра, и описываетъ ихъ съ благоговѣйною тщательностью, съ трогательною любовью? Правда, онъ отмѣчаетъ его недостатки въ 1761 году, послѣ восторговъ 1759 г.,—но послушайте, къ какому окончательному мнѣнію онъ приходитъ въ 1763 году:

«Вотъ настоящій живописецъ, настоящій колористъ.

«Въ Луврѣ выставлено нѣсколько небольшихъ картинъ Шардена; почти всѣ изображаютъ плоды и застольную утварь. Передъ нами—сама природа: предметы выступаютъ изъ холста, правдивость ихъ передачи обманываетъ глаза.

«Картина, которую видишь входя по лѣстницѣ, заслуживаетъ особеннаго вниманія. Художникъ расположилъ на столѣ—вазу стараго китайскаго фарфора, два бисквита, банку съ оливками, корзину фруктовъ, два стакана, наполовину полные виномъ, померанецъ и пирогъ.

«Для того, чтобы смотрѣть на картины другихъ художниковъ, мнѣ кажется, что я долженъ сначала сдѣлать себѣ глаза; чтобы видѣть



картины Шардена мнѣ не надо другихъ глазъ, кромѣ твоихъ, какими надѣлила меня природа.

«Если бы я предназначалъ моего сына къ живописи, вотъ картина, которую я бы купилъ. «Скопируй мнѣ это, сказалъ бы я ему, скопируй еще и еще разъ». Но можетъ быть не труднѣе копировать самую природу...



Шарденъ: Автопортретъ.  
(Парижъ. Лувръ).

Chardin: portrait de l'artiste.  
(Musée du Louvre).

«Вѣдь эта фарфоровая ваза—фарфоръ; вѣдь эти оливки дѣйствительно отдѣлены отъ зрителя водой, въ которой плаваютъ; вѣдь остается только взять и положить въ ротъ эти бисквиты, разрѣзать и выжать—

этотъ померанецъ, выпить—этотъ стаканъ вина, очистить отъ кожи—фрукты, раздѣлить ножомъ—пирогъ.

«Вотъ кто понимаетъ гармонію тоновъ и отсвѣтовъ! О Шарденъ! ты смѣшиваешь на палитрѣ не краски—бѣлую, красную, черную: нѣтъ, твоей кистью ты переносишь на холстъ самую сущность предметовъ, воздухъ и свѣтъ.

«Непостижимое волшебство. Густые слои краски наложены одинъ на другой и сквозятъ изнутри на поверхности. Здѣсь — словно дымка, которой дохнули на холстъ, тамъ—какъ легкія брызги пѣны. Рубенсъ, Бергемъ, Грезъ, Лоутербургъ объяснили бы вамъ это мастерство гораздо лучше меня, они дали бы почувствовать вамъ это совершенство. Попробуйте приблизиться, — все смѣшается, сдѣлается плоскимъ, исчезнетъ, отойдите на нѣсколько шаговъ—все, возсоздаваясь, оживетъ».

На выставкѣ 1765 года: «Такъ вотъ вы опять, великій чародѣй, съ вашими нѣмыми картинами! Какъ краснорѣчивы онѣ для художника! чего только не говорятъ ему о подражаніи природѣ, о знаніи красокъ, о гармоніи! Какъ вѣетъ воздухъ вокругъ этихъ предметовъ! Свѣтъ солнца не лучше ласкаетъ контрасты озаряемыхъ имъ твореній. Вотъ кто не вѣдаетъ любимыхъ красокъ и красокъ нелюбимыхъ!.. Этотъ человекъ—первый колористъ выставки и, можетъ быть, одинъ изъ первыхъ колористовъ среди всѣхъ художниковъ».

Въ 1767 году: это «величайшій волшебникъ, какого мы когда либо имѣли».

Наконецъ, въ 1769, онъ произноситъ дѣйствительно окончательное сужденіе:

«Шарденъ не историческій живописецъ, но онъ великъ. Онъ несравненный мастеръ столь рѣдко достигаемой живописной гармоніи, о которой говорятъ всѣ, а знаютъ очень немногіе... Не понимаешь въ чемъ его обаяніе, потому что оно во всемъ. Ищешь темныхъ и свѣтлыхъ тоновъ и, разумеется, находишь ихъ, такъ какъ безъ нихъ обойтись нельзя, но они никогда не принуждаютъ вниманія; предметы отдѣляются другъ отъ друга незамѣтно. Возьмите самый маленькій холстъ, изображающій персикъ, виноградную лозу, грушу, орѣхъ, чашку, блюдечко, кролика, куропатку, и вы найдете — большого, глубокаго колориста... Шарденъ на рубежѣ между природой и искусствомъ... Нигдѣ въ его творествѣ не чувствуется палитра. Это гармонія, за предѣлами которой ничего не желаешь и не ищешь; она неуловимо змѣится повсюду, вся во всей своей полнотѣ — въ каждой части холста; такъ теологи опредѣляютъ духъ—«ощутимый въ совокупномъ дѣломъ и сокровенный въ каждой отдѣльной точкѣ».

Отъ 1769 года перейдемъ къ 1864. Понадобилось столѣтіе, чтобы снова открыть Шардена, открыть его такимъ, каковъ онъ есть, со всею тонкостью и глубиной его ума, и гармоничнымъ богатствомъ художественнаго гения. Такимъ воскресили его Гонкуры, и тѣ пятьдесятъ страницъ, которыя они посвятили ему, дѣйствительно даютъ полную картину его жизни и творчества. Мнѣ хотѣлось бы привести описанія, гдѣ ихъ стиль, сочный и ясный, состязается съ тонами и аккордами картинъ Шардена,—анализы ихъ убѣдительною критикой, опредѣляющіе его учи-



*Рисунок Шардена.  
(Лувр).*

*Dessin de Chardin.  
(Musée de Louvre).*





телей и равнозначущих живописцевъ и устанавливающіе такъ вѣрно различія между предметами и фигурами на его холстахъ, — рассказы, рисующіе жизнь художника со всей ея честностью и страстью. Но за недостаткомъ мѣста я приведу только слова Гонкуровъ, выражающія всѣми признанный теперь взглядъ на историческое значеніе Шардена, какъ представителя извѣстнаго общественнаго класса. Имъ принадлежитъ честь этого опредѣленія моральной роли художника и его твореній.

«Искусство Франціи признаетъ и привѣтствуетъ въ немъ художника буржуазин. Въ самомъ дѣлѣ, кто Шарденъ? Живописецъ-буржуа, изобразитель буржуазии. Изъ жизни мелкой буржуазии заимствуетъ онъ свои сюжеты, въ жизни мелкой буржуазии находитъ вдохновенія. Его творчество ограничено скромнымъ міркомъ, къ которому онъ самъ принадлежитъ и въ которомъ остаются его привычки, его мысли, его привязанности,—вся сущность его души. Онъ ничего не ищетъ за предѣлами самого себя, выше уровня своего взора; онъ довольствуется зрѣлищемъ и изображеніемъ сценъ, его окружающихъ и близкихъ ему непосредственно. Онъ пользуется даже аксессуарами, такъ сказать, изъ своей интимной сферы, изъ своего домашняго обихода; на его картинахъ видны его собственный чанъ для воды, его щепокъ, знакомыя существа и вещи его личной обстановки. Онъ изображаетъ людей, находящихся у него подъ рукой, лица, съ которыми привыкъ встрѣчаться,—не типы современной ему буржуазии, уже честолюбивой и столь далекой отъ народа, уже начинающей въ восемнадцатомъ столѣтіи облекаться въ высокомѣріе, внѣшній блескъ, роскошь и показное богатство дворянства второй руки,—онъ изображаетъ скромныхъ и простыхъ людей рабочей и трудолюбивой буржуазии, довольной своимъ миромъ, своимъ дѣломъ и своею неизвѣстностью. Геній художника—геній очага. Мелкая буржуазія того времени, могучая мать третьяго сословія, воспроизведенная съ такою непосредственностью человѣкомъ, жившимъ съ нею одною душою, встаетъ передъ нами на холстахъ и доскахъ Шардена — дѣйствительно живая и безсмертная».

Таковъ Шарденъ въ музеѣ Лувра и на выставкѣ въ галереѣ Georges Petit. Тонко выявлена и искусно уравновѣшена его композиція; его живая, неуловимая краска остроумно играетъ на сѣрыхъ фонахъ, и ею сквозятъ нейтральные тона, серебряная и золотистая бѣлизна цвѣтушихъ здоровьемъ лицъ и свѣжаго бѣлья на хлопотливыхъ хозяйкахъ, яркій блескъ мѣдныхъ чановъ, стеклянныхъ бутылокъ и глиняныхъ горшковъ,—и прозрачность банокъ, въ которыхъ плаваютъ оливки, и тонкая корка сдобныхъ булокъ, и румянецъ яблокъ и вишенъ, отраженныхъ въ серебряныхъ кубкахъ, и пушокъ персиковъ, и хрупкая поверхность чашекъ, и живой пурпуръ вина.

Атмосфера, овѣвающая фигуры, дышетъ покоемъ и безмолвіемъ: матери и дѣти, разматывающія нитки или благоговѣнно склоненныя въ часъ предобѣденной молитвы, отроки, занятые постройкой карточныхъ домиковъ, рисованіемъ, пусканіемъ кубаря, другіе—со скрипкой и нотами,—и сколько еще мальчиковъ и дѣвочекъ, штопальщицъ, судомоекъ, кухарокъ, хозяекъ, и эта «Разносчица», нагруженная провизіей, которую онъ

такъ любить изображать, какъ бы олицетворяя свою терпѣливую и спокойную музу...

Въ этихъ женщинахъ, занятыхъ хозяйствомъ, въ этихъ предметахъ, безконечно милыхъ, въ ласкѣ безмятежнаго свѣта, — душевный міръ



Шардена: Карточный домикъ.  
(Императорскій Эрмитажъ).

Chardin: Le château de cartes.  
(Ermitage Impérial).

Шардена. Каждымъ изъ своихъ холстовъ этотъ добрый великій человекъ, тонкій и совершенный живописецъ, не только выразилъ теплоту жизни, излучаемую скромными личностями и скромными вещами, но высказалъ всю свою вдумчивость и всю нѣжность сердца.





**Фрагонафа. Рисунок.**  
**(Музей барона Штигица).**

**Fragonard. Dessin.**  
**(Musée Stieglitz).**



Надо радоваться, что Шарденъ, ученикъ Николая Куапея, сотрудникъ Жана-Баптиста ванъ-Лоо по реставраціи одной изъ галерей въ Фонтенбло, не посвятилъ себя модной въ то время декоративной, театральной и костюмной живописи. Онъ разумно послѣдовалъ своему инстинкту и умѣлъ найти всѣ трепеты свѣта и всѣ чары колорита въ любомъ сочетаніи *nature morte*. Какъ живописецъ человѣческаго лица, онъ продолжаетъ при Людовикѣ XV (но вдохновляясь не крестьянской средой, а средой мелкой буржуазіи) дѣло непосредственнаго наблюденія, начатое братьями Le Nain, художниками-натуралистами эпохи Людовика XIII. Но Шарденъ кромѣ того еще большой живописецъ, и даже очень большой живописецъ того XVIII вѣка, который уже имѣетъ Ватто. Шарденъ не обладаетъ фееричностью, утонченнымъ изяществомъ мастера любовныхъ праздниковъ; за то у него—вкрадчивая нѣжность и полная гармонія. Его такъ же нельзя сравнивать съ Ватто, какъ съ Фрагонаромъ; нельзя противопоставлять ихъ другъ другу, надо только радоваться, что они были оба. Подобно Ватто, Шарденъ—поэтъ. Меланхолія и разсудочность въ немъ прекрасно уживаются вмѣстѣ.

Въ заключеніе, можно сказать, что Шарденъ даетъ намъ такой же урокъ искусства и жизни, какъ Рембрандтъ.



Шарденъ: Прачка.  
(Императорскій Эрмитажъ).

Chardin: *La blanchisseuse*.  
(Ermitage Impérial).



*Фрагонард: Семейство фермера.  
(Императорскій Эрмитаж).*

*Fragonard: La famille du fermier.  
(Ermitage Impérial).*

Для Рембрандта не существовало безразличнаго человѣческаго лица. Всѣ лица вѣщали ему о красотѣ жизни, и во всѣхъ онъ видѣлъ внутренній огонь, волю, примиренность съ судьбою, нравственную энергію. Въ самыхъ незамѣтныхъ герояхъ его мы угадываемъ и уясняемъ себѣ тайну скрытой въ нихъ силы. Онъ учитъ насъ, что художникъ можетъ останавливаться передъ каждымъ существомъ и каждого выявлять своимъ гениемъ.

Шарденъ понялъ эту правду. Съ несравненнымъ мастерствомъ онъ примѣнилъ ее къ окружающимъ предметамъ, приобщивъ ихъ къ искусству и къ человѣчеству, и показалъ, что въ ихъ формахъ, въ ихъ краскахъ, въ ихъ гармоніи таится столько же красоты, какъ въ пейзажѣ и въ человѣческомъ лицѣ. Разумѣется, я говорю только о чисто-живописной сторонѣ его творчества, о красотѣ изображеннаго вещества и атмосферы, о вѣрности тоновъ; я не приравниваю прелесть *natures-mortes* Шардена къ сверхчеловѣчной силѣ выраженія у людей, одухотворенныхъ гениемъ Рембрандта. Но выводъ одинъ и тотъ же, въ томъ, что касается свободнаго выбора сюжетовъ. Пусть же будетъ сказано лишній разъ, что большой художникъ можетъ писать хорошія картины, пользуясь всѣмъ, что видятъ его глаза.

Такъ поступаетъ Шарденъ, напримѣръ, въ четырехъ панно, изображающихъ «Музыкальные инструменты». Какимъ образомъ удается ему





Фрагонард: рисунка санвиною.  
(Собрание Е. Г. Шварца).

Fragonard: dessin à la sanguine.  
(Collection de M-r Schwartz).



вызвать въ насъ волненіе этой простой группировкой предметовъ? Онъ пишетъ турецкій барабанъ, скрипку, флейту, рогъ, голубую ленту, красивый коверъ, и мы восхищаемся... Онъ показываетъ намъ столъ, на который положены хлѣбъ и колбаса, и мы не можемъ оторвать глазъ отъ этихъ безразличныхъ предметовъ на бѣлой скатерти. Мертвый заяцъ рядомъ съ пороховницей, три сливы, лежащія около маленькой бѣлой кружки, дыня и кофейникъ,—еще три сливы, отраженные въ серебряномъ стаканѣ, или двѣ рыбы, висящія на соломенной петлѣ надъ кострюлей, надъ бѣлымъ горшкомъ, расписаннымъ голубыми цвѣтами,—и этого ему достаточно, чтобы повѣдать намъ тайны и чары искусства живописи.

Но Шарденъ писалъ не однѣ *natures-mortes*. Онъ еще изобразитель человѣка, самостоятельный и вдумчивый. Не будучи крупнымъ портретистомъ, рядомъ съ мастерами, запечатлѣвшими, какъ вѣчныя видѣнія, образы кратковременныхъ гостей земли, онъ художникъ — скромный, спокойный и увѣренный—сценъ человеческой жизни. Онъ доказалъ своему другу Аведу, что можетъ написать портретъ такъ же свободно, какъ и фарфоровую вазу. И доказалъ это, прежде всего, прекраснымъ портретомъ его самого. Онъ доказалъ это много разъ, перейдя отъ своихъ обычныхъ темъ къ изображенію женщинъ и дѣтей, жившихъ въ тѣхъ же комнатахъ, гдѣ онъ располагалъ, на кухонномъ или обѣденномъ столѣ, свои обычные аксессуары: рыбу, мясо, плоды, пироги, бутылки, кубки, чашки, всѣ принадлежности хозяйства, служившія ему предлогомъ для тонкихъ гармоній *natures-mortes*.



Фрагонардъ: рисунокъ сангвиною.  
(Радищевскій музей въ Саратовѣ).

Fragonard: dessin à la sanguine.  
(Musée Radislcheff à Saratoff).





*Фрагонарь: рисунок сеней.  
(Изъ собранія князя В. Н. Архутинскаго-  
Долгорукова).*

*Fragonard: dessin à la sépia.  
(Collection du prince Argoutinsky-  
Dolgoroukow).*

Фрагонарь—южанинъ, онъ родился въ Грассѣ въ 1732 году, переселился въ Парижъ восемнадцатилѣтнимъ юношей, былъ ученикомъ Шардена и Буше, получилъ *prix de Rome* въ 1759, принятъ Академіей въ 1765 за картину, заказанную для воспроизведенія Гобеленовой фабрики и находящуюся теперь въ Луврѣ: «Великій жрецъ Корезъ жертвуетъ собой для спасенія Каллирои». Это—дебютъ, живописью большого формата, въ области театральнхъ *mises en scène*, и дебютъ удачный. Тема заимствована изъ оперы поэта Руа; картина сохранила красивую условность опернаго финала со своей *mise en scène* мраморныхъ колоннъ, ковровъ, свѣтильниковъ, олимпіама, жрецовъ и свѣтовыхъ эффектовъ. Лежащая въ обморокѣ дѣвушка, умирающій за нее жрецъ, испуганные служители храма, объятые скорбью женщины и дѣти, всѣ — въ позахъ первыхъ ролей и фигурантовъ въ моментъ паденія занавѣса; но и въ нихъ есть жизненность, непринужденная грація и естественность движеній, которыя спасаютъ организатора этого зрѣлища отъ упрека въ холодной и тяжелой условности. И здѣсь уже мы находимъ отличительныя достоинства художника—въ серебристой гармоніи бѣлыхъ одеждъ и блѣднаго тѣла и лицъ, овѣянныхъ холодомъ смерти.

Если бы Фрагонарь посвятилъ себя историческому жанру, онъ и въ немъ выразилъ бы, безъ всякаго сомнѣнія, свое чуткое пониманіе декоративности. Но показавъ то, что онъ въ силахъ дать въ этой области, онъ отказался отъ направленія, которое могло бы убить его непосредственность. Онъ не чувствовалъ себя призваннымъ къ инсценированію большихъ програмныхъ холстовъ; его оупьяненіе, его страсть были



Фрагмент: Нирванские амурсы.  
(Из собрания П. П. Вейсера).

Fragonard: Jeu d'amours.  
(Collection P. P. Weiner à St. Pétersbourg).



прямое наблюденіе, быстрое схватываніе и запечатлѣніе видимой природы; онъ не сталъ насиловать своего генія. И поступилъ мудро.

Онъ предпочелъ быть самимъ собою,—художникомъ, умѣющимъ ограничивать свои замыслы, шептать свои хотѣнія и признанія, облагораживая сладострастіе безконечно изощреннымъ вкусомъ, и наслажденіе искренностью любви. Въ творчествѣ Фрагонара нѣтъ ничего грубого, благодаря обворожительной гибкости его искусства, блѣдной и нѣжной гармоніи тоновъ, тающей и трепетной неясности рисунка. Только—чарующій умъ и тонкая чувственность.



*Фрагонаръ: рисунокъ сангиною.  
(Изъ собранія Е. Г. Шварцга).*

*Fragonard: dessin à la sanguine.  
(Collection de M-r Schwartz).*

И такимъ является онъ на выставкѣ, не смотря на ея пробѣлы. Онъ представленъ, какъ пейзажистъ и художникъ жанра съ натуры, и какъ декораторъ. Передъ нами—«Праздникъ въ Сентъ-Клу», большой холстъ, принадлежащій Французскому Банку, гдѣ прелестный паркъ удачно превращенъ въ театральную декорацию съ могучими деревьями и струей фонтана и дѣйствующими лицами, актерами и зрителями, написанными съ увлекательною живостью, легко-втертыми мазками. Другой маленькій холстъ «Маріонетки», вѣроятно, этюдъ къ этому «Празднику», воздушный этюдъ съ остроумными контрастами золотистыхъ лучей солнца въ листьѣхъ и прозрачно-голубыхъ тѣняхъ. Онъ тоже передъ нами—какъ художникъ, умѣющій озарить сцену жизни бѣлою нѣжностью солнечнаго свѣта,—въ картинахъ «Посвѣщеніе кормилицы», «Паша» съ бѣлою бородой и бѣлыми одеждами на желтыхъ подушкахъ, и «Поученіе Дѣвы Маріи». А вотъ Фрагонаръ—чувственный портъ женщины. Мы видимъ—«Спящую», забвенно покоящуюся на взбитой постели, въ зеленомъ полумракѣ занавѣсей; «Счастливыхъ любовниковъ», гдѣ снѣжно-бѣлое женское тѣло, съ мягкими формами и въ то же время такое



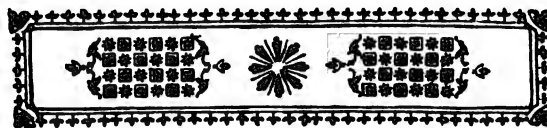
плотное, кажется таинственнымъ, какъ видѣніе; «Gimblette» — блѣдное, полное жизни тѣло женщины на бѣлой постели, въ свѣтлой воздушности занавѣсокъ вишневаго цвѣта, съ узкой голубой лентой на полотняномъ чепчикѣ. Мы видимъ его далѣе въ качествѣ портретиста. Это — «Дидро», «Сестра художника», «Человѣкъ въ сѣромъ», «Молодая женщина» съ розовыми щеками и золотящимся тѣломъ, — всѣ написанные подъ вліяніемъ Рубенса, вдохновителя живописной техники XVIII вѣка. Картина «Любовная записка» исполнена уже болѣе тонко оригинально: пестрое съ голубымъ платье, легкій букетъ цвѣтовъ, лукавое, встревоженное лицо, быстрый жестъ — здѣсь все выдаетъ Фрагонара, зоркаго наблюдателя, искуснаго въ постиженіи неуловимыхъ оттѣнковъ и основныхъ формъ.

Наконецъ, какъ художникъ-декораторъ, онъ представленъ четырьмя панно — «Пахарь», «Пастушка», «Садовникъ» и «Сборщица винограда». Эти декоративные холсты въ стилѣ Буше, гдѣ все театрально — костюмы и лица, ржаные поля и маки, виноградники, цвѣты, овцы; но театральная граціозность въ этихъ четырехъ композиціяхъ и свободна, и легка, и эта свобода еще замѣтнѣе въ портретѣ актрисы Гимаръ, которая кажется костюмированной сестрой пастушекъ и сборщицъ винограда...

Вездѣ живо намѣчены аксессуары. Воздухъ молочно-блѣдный, краски нюансированы и трепетны, какъ могутъ быть только у Фрагонара. Все, что онъ знаетъ тонкаго, рѣдкаго, прочувствованнаго, онъ говоритъ этими гармоничными холстами, гдѣ человѣческое тѣло, согрѣтое розовыми отсвѣтами, едва оттѣненное голубизной, возникаетъ передъ нами далекимъ видѣніемъ, и таетъ въ мерцаніяхъ перламутра, въ матово-сѣрой блѣдности жемчуговъ. Всѣ признанія его любовной впечатлительности, его счастливой безкорыстной жизни и затянувшейся молодости — повѣданы въ этихъ женскихъ тѣлахъ, обласканныхъ кистью, словно влюбленною ласкою, въ этихъ милыхъ лицахъ, блѣднѣющихъ отъ страстной истомы. И все это угадывается, запоминается и заставляетъ думать не о легкомысленныхъ развлеченіяхъ художника, не о его умѣннѣи искушать, а объ искреннемъ сознаніи его, пылкомъ и въ то же время тихо напечатанномъ, въ страсти своей и въ правдѣ любви.

Фрагонаръ не обладаетъ спокойнымъ созерцаніемъ жизни и яснымъ добродушіемъ Шардена. Онъ гонится за наслажденіемъ, тогда какъ Шарденъ не покидаетъ своего уголка. Но его искусство, будучи признаніемъ въ слабостяхъ чувственника, вмѣстѣ съ тѣмъ — откровенная, правдивая исповѣдь.

Gustave Geffroy.

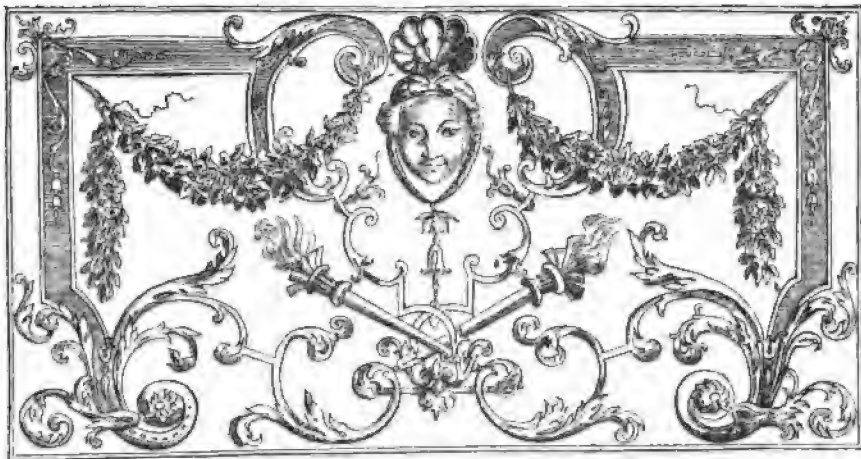




Spencer, August 1880  
John Colquhoun & Co. Glasgow







## Х Р О Н И К А

### ПИСЬМА ИЗЪ ФРАНЦІИ.

Главный архитекторъ историческихъ зданій въ Алжирѣ Albert Ballu прибавилъ къ своимъ замѣчательнымъ открытіямъ новое, — произведя раскопки, благодаря которымъ обнаружилъ, въ окрестностяхъ Тимгада (Timgad), въ его восточныхъ предмѣстьяхъ, обширный христіанскій храмъ, постройка котораго должна быть отнесена къ IV столѣтію. Длина храма: 85 метровъ, а ширина 24 метра. Зданію этому предшествуетъ такой же ширины паперть, длиною въ 20 метровъ. Рядомъ съ нимъ усыпальница, въ которой сохранились еще саркофаги. Есть полное основаніе предполагать, что этотъ храмъ первыхъ временъ христіанства былъ каедральнымъ храмомъ древней Тамугидіи.

Какъ говорятъ, въ ближайшемъ будущемъ, будетъ выходить періодическое изданіе, на страницахъ котораго будутъ помѣщаемы очерки исторіи одѣянія въ Европѣ, и особенно во Франціи, начиная съ самыхъ древнихъ временъ. Это изданіе, являющееся печатнымъ органомъ «Общества Одѣяній и Костюмовъ», основаннаго въ Парижѣ по инициативѣ художника Maurice Leloir и писателя Maurice Maindron, будетъ первымъ проявленіемъ дѣятельности очень значительной группы артистовъ, любителей и литераторовъ, которые намѣрены учредить въ Парижѣ музей старинныхъ одѣяній и уборовъ, гдѣ будутъ сосредоточены, кромѣ фигуръ, одѣтыхъ въ костюмы, всѣ мелочи и принадлежности старинныхъ одѣяній и головныхъ уборовъ. При музеѣ будетъ находиться также техническая бібліотека. Художникъ Edouard Detaille избранъ президентомъ этого общества.

Во время розысковъ, произведенныхъ на чердакахъ одного стараго, городского общественнаго зданія въ городѣ Лиллѣ (Сѣверный департа-

ментъ), найдена большая картина кисти художника Louis Watteau, племянника Antoine Watteau. Картина изображает бомбардировку города Лилля во время его осады въ 1742 году. Очень удачно реставрированная, эта картина помѣщена въ залахъ городского музея изящныхъ искусствъ. Она несомѣнно является оригинальнымъ историческимъ произведеніемъ, сдѣланнымъ въ свое время извѣстнымъ, благодаря распространенной гравюрѣ Nicolas-François Masquelier, младшаго, извѣстнаго художника-гравера (1760—1809).

Однимъ изъ ближайшихъ послѣдствій отдѣленія церкви отъ государства должна была быть продажа скульптурныхъ произведеній, украшающихъ храмъ св. Петра въ Солежскомъ монастырѣ. Было бы очень печально, если бы подобное разсѣяніе этихъ драгоценныхъ памятниковъ духовной скульптуры было допущено. Къ счастью, сдѣлано официальное распоряженіе о признаніи этихъ скульптурныхъ украшеній историческими памятниками и о принятіи ихъ, въ качествѣ таковыхъ, подъ охрану закона 31 марта 1897 года.

В. В. Голубевъ, въ засѣданіи Общества французскихъ любителей старины, сдѣлалъ сообщеніе «о проявленіи татарскаго и монгольскаго элемента въ искусствѣ тосканскомъ и венеціанскомъ XIV и XV столѣтій». Основываясь на фрескахъ художника Altichiero и рисункахъ и украшеніяхъ на стѣнахъ капеллы «Degli Spagnoli» во Флоренціи, В. В. Голубевъ доказалъ несомѣнность вліянія восточныхъ типовъ на произведенія итальянскихъ художниковъ тѣхъ временъ,—типовъ, занесенныхъ на территорію венеціанской республики и городовъ сѣверной части полуострова случайностями войны или въ поискахъ за приключеніями. Отчетъ и полное воспроизведеніе этого интереснаго сообщенія будутъ помѣщены на страницахъ «Обозрѣнія Общества французскихъ любителей старины».

Въ Парижѣ, въ залахъ Hôtel St. Fargeau, зданіи, присоединенномъ къ музею Carnavalet, городское управленіе города Парижа открыло историческую выставку «Народной жизни Парижа». Выставка эта состоитъ изъ книгъ и иллюстрацій и будетъ ежегодно представлять что нибудь новое для обзора. Для начала выставлена серія самыхъ старинныхъ плановъ города Парижа. Здѣсь находятся планы, составленные Sébastien Munster и планы Du Cerceau, относящіеся къ XVI столѣтію, планы Mérian отъ 1615 года, De Boisseau (единственный экземпляръ 1693 года) и т. д. Эстампы и фотографическіе виды не существующаго больше Парижа будутъ показываться одновременно съ видами его болѣе отдаленной или болѣе современной эпохи. Такимъ образомъ, здѣсь можно будетъ увидѣть Парижъ, какимъ онъ былъ въ 1870 году, до начала работъ по проложенію новыхъ улицъ и постройки зданій во времена второй Имперіи. Устроители этой, переносающей насъ на много лѣтъ назадъ, выставки, которая останется открытой до 1 октября, сдѣлали нѣсколько сообщеній изъ «Исторіи города Парижа».

Въ музеѣ Guimet устраивается новая выставка, гдѣ собраны неизвѣстные еще до сихъ поръ предметы, относящіеся до исторіи цивилизаціи въ Верхнемъ Египтѣ (раскопки Антиной 1905—06—07 годовъ).

Эльзасскій музей въ Страсбургѣ, основанный въ 1903 году, заканчиваетъ свое устройство въ старинномъ зданіи, являющемся образцомъ всѣхъ видовъ мѣстнаго архитектурнаго искусства въ XVII столѣтіи. Въ одной изъ многочисленныхъ его залъ будутъ сосредоточены всѣ тѣ предметы искусства, которые могутъ служить указаніемъ, при изученіи исторіи искусства и національныхъ нравовъ Эльзаса.

Коммисіа, заведывающая охраненіемъ историческихъ памятниковъ во Франціи, признала достойными сохраненія въ неприкосновенности въ городѣ Аррасѣ (Сѣверный департаментъ) нѣсколько домовъ, находящихся на двухъ площадяхъ этого города, фасады которыхъ выдаются своей художественной красотой. Дома эти, такимъ образомъ, останутся въ своемъ прежнемъ видѣ, не подвергаясь возможности обновленія, чего опасались многіе любители старины.

Президентъ Республики разрѣшилъ министру народнаго просвѣщенія и изящныхъ искусствъ пріобрѣсти для національнаго Луврскаго музея коллекцію предметовъ до-историческаго періода, собранную въ Шампаньи барономъ де Бай, извѣстнымъ своими учеными трудами по русской археологіи.

Недавно скончавшійся любитель искусствъ Mr. Vasnier, владѣвшій значительнымъ состояніемъ, принесъ въ даръ городу Реймсу выдающуюся коллекцію картинъ, завѣщавъ, въ то же время, сумму въ 100,000 фр. для постройки музея. Среди картинъ находятся произведенія: Тройона, Руссо, Дюпре, Коро, Добиньи, Милле и др. Этому музею, очевидно, суждено быть однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ провинціальныхъ музеевъ Франціи.

Баронъ де Бай принесъ въ даръ музею, находящемуся въ замкѣ St.-Germain, близъ Парижа, свои археологическія коллекціи, составленныя изъ находокъ, добытыхъ при производствѣ, подъ его личнымъ руководствомъ, изслѣдованій и раскопокъ кургановъ въ Шампаньи.

Археологическій комитетъ города Senlis'a (департаментъ Уазы) поручилъ одному изъ своихъ членовъ графу Caix de Saint-Amour произвести изслѣдованія развалинъ, находящихся въ лѣсу Hallette въ окрестностяхъ города Senlis. На послѣднемъ засѣданіи археологическаго конгресса въ Beauvais графъ Caix de Saint-Amour сообщилъ, что развалины эти ничто иное, какъ остатки великаго храма, воздвигнутаго галльскими или римскими племенами, около 2000 лѣтъ тому назадъ, въ честь Меркурія. Многочисленные предметы, найденные при этихъ раскопкахъ: ex voto изъ металловъ, камня и глины, лопаточки, кольца, статуетки, изображающія людей и звѣрей и т. д. были сданы въ городской музей.

Изъ Туниса сообщаютъ, что ловцы губокъ нашли на днѣ морскомъ въ окрестностяхъ Sfax'a грандіозныя развалины, среди которыхъ находятся статуи изъ мрамора и бронзы. Предполагаютъ, что это развалины языческаго храма, находившагося въ городѣ, нѣкогда расположенномъ на берегу моря, но, въ послѣдствіи, снесенномъ и засыпанномъ песками. Статуи будутъ извлечены со дна морского и привезены въ Sfax. Раскопки и изслѣдованія предполагается продолжить.

Засѣданіе коммисіи, которой поручено охранять въ департаментѣ Сены пейзажи и виды, представляющіе историческій интересъ, состоялось на дняхъ въ Парижѣ. На этомъ засѣданіи было рѣшено признать достойными охраненія: дубъ Франциска I въ Булонскомъ лѣсу, Іудейское дерево, посаженное святымъ Винцентомъ (St. Vincent de Paul) въ саду, окружающемъ священническій домъ въ Клиши; островъ Безумія въ Сюрени въ близъ Парижа и группу деревьевъ Королевскаго моста (Pont Royal) и одного изъ скверовъ (Vert Galant).

Поль Борегаръ (Paul Beauregard), членъ Академіи, прочелъ 30 іюня въ одной изъ залъ Musée des Arts décoratifs рефератъ объ историческомъ происхожденіи парижскихъ салоновъ (художественныхъ выставокъ) и о первомъ изъ нихъ, имѣвшемъ мѣсто около 1630 года. Общество любителей Парижской старины (du Vieux Paris), въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ засѣданій, потребовало признанія историческими памятниками церквей: св. Магдалины (Sainte Madeleine), святого Лаврентія (Saint Laurent), святого Людовика (Saint Louis en l'Île), святого Іакова (Saint Jacques du Haut Pas) и часовни Успенія Богородицы (Assomption), находящихся въ городѣ Парижѣ.

Pascal Forthuny.

Лѣтомъ этого года состоялась въ Парижѣ небывалая еще до сихъ поръ, виѣ аукціоновъ, продажа предметовъ искусства, какъ по ихъ качеству, такъ и по грандіознымъ размѣрамъ уплоченной за нихъ цѣны. Два антиквара: Парижскій — Wildenstein и Лондонскій — Duveen купили знаменитую коллекцію Рудольфа Кана за 25 милліоновъ франковъ и въ нѣсколько недѣль продали однѣхъ картинъ, преимущественно въ Америку, на сумму около 10 милліоновъ. Главнымъ покупателемъ явился, по обыкновенію, Пирпонтъ Морганъ, который приобрѣлъ великолѣпнаго Гирландайо, двухъ Мемлинговъ и Веласкеза. Берлинскій музей обогатился однимъ Рембрандтомъ (Ревекка у фонтана), портретомъ Дюрера и картиной Гонзалеса Кока. Чтобы дать понятіе объ изумительномъ богатствѣ этой коллекціи, упомянемъ, что въ ней насчитывалось около 15 Рембрандтовъ, семь Ванъ-Дейковъ, четыре Гоббема и нѣсколько замѣчательныхъ фламандскихъ и итальянскихъ примитивовъ и перворазрядныхъ испанцевъ, французовъ и англичанъ. Кромѣ картинъ Рудольфъ Канъ обладалъ не менѣе выдающимся собраніемъ гобеленовъ, мебели, бронзы и фарфора. Beati possidentes!

В.



Кромѣ дѣйствительно выдающейся по своему художественному интересу выставки «Золотого Руна» (Toison d'or), послужившей откровеніемъ для историковъ и явившейся настоящимъ праздникомъ искусства (очень схожей съ выставкой фламандскихъ и французскихъ примитивовъ),—въ Бельгіи, за послѣднее время, былъ открытъ одинъ лишь «салонъ современнаго искусства» (Salon d'art moderne), ничѣмъ особеннымъ не отличавшійся. Объ остальныхъ же незначительныхъ и безцѣльныхъ по содержанию или устроенныхъ съ коммерческою цѣлью выставкахъ упоминать не стоитъ. Не было равнымъ образомъ послѣ послѣдней аукціонной продажи никакихъ интересныхъ аукціоновъ. На послѣднемъ же аукціонѣ въ Антверпенѣ продана знаменитая коллекція Гибрехтса (Huybrechts), хотя вырученная отъ продажи сумма очень незначительна. Вотъ нѣкоторыя изъ цѣнъ: «Возвращеніе въ хлѣвъ» (Le retour à l'étable) Оммеганка—4000 фр., «Оселъ и овцы» (Ane et Moutons) Е. Вербукховена (E. Verboeckhoven)—5000 фр.; картина, приписываемая Брюгелю Бархатному (Brueghel de Velours), «Вода и небо» (Eau et ciel)—4500 фр.; пейзажъ Ник. Бергема (Nic. Berghem)—5500 фр.; кромѣ того, изъ произведеній старинныхъ мастеровъ, была продана очень небольшая картинка неизвѣстнаго художника XV столѣтія—4000 фр.; произведенія современныхъ художниковъ приобрѣтались по сравнительно болѣе высокимъ цѣнамъ.

Отъ выставокъ и продажъ, которыми, какъ видите, мы похвастать не можемъ, переходу къ нѣкоторымъ, недавно у насъ сдѣланнымъ изслѣдованіямъ въ области стариннаго искусства и отмѣчу изъ нихъ, прежде всего, на дняхъ появляющійся въ свѣтъ, трудъ Макса Роозеса (Max Rooses), имѣющій весьма близкое отношеніе къ художественнымъ сокровищамъ Россіи. Поклонникъ и знатокъ Рубенса и его школы, Роозесь давно уже обратилъ вниманіе управленія Императорскаго Эрмитажа на то, что находящійся въ немъ портретъ Изабеллы Брантъ, первой жены Рубенса, неправильно, по настоянію профессора Бодэ, признанъ произведеніемъ Ванъ-Дика. Хотя Бодэ и теперь держится того же мнѣнія, но Роозесь продолжаетъ настаивать на его неправильности и въ своемъ специальномъ изслѣдованіи по этому вопросу приводитъ въ доказательство своей правоты слѣдующія главныя положенія: Ванъ-Дикъ никогда, какъ ни увѣренъ въ противномъ Бодэ, не дарилъ Рубенсу портрета Изабеллы Брантъ, такъ какъ Рубенсъ не имѣлъ портретовъ своей жены другой кисти, какъ своей собственной. Этотъ портретъ выдѣляется тѣмъ скромнымъ изяществомъ позы, выраженіемъ спокойной душевной ясности и роскошью одѣянія, которыя мы въ 1623 году находимъ скорѣе у Рубенса, чѣмъ у Ванъ-Дика. Ванъ-Дикъ не имѣлъ обыкновенія изображать лицъ, съ которыхъ писалъ портреты, въ такой обстановкѣ. Рубенсъ также какъ и Ванъ-Дикъ изображалъ на женскихъ портретахъ пальцы рукъ продолговатыми и слегка заостренными. Изображеніе рукъ на извѣстномъ и неоспариваемомъ портретѣ той же Изабеллы Брантъ, находящемся во Флоренціи, носитъ на себѣ слѣды кисти свободной, широкой

и смѣлой, т. е. таланта уже зрѣлаго, какимъ, въ то время, Ванъ-Дикъ еще не былъ.

Среди многочисленныхъ недавнихъ пріобрѣтеній Брюссельскаго музея изящныхъ искусствъ, самымъ цѣннымъ, нѣбующимъ несомнѣнный интересъ для любителей всѣхъ странъ, представляется «голова египтянина эпохи XIX династии». Голова эта сдѣлана изъ раскрашеннаго известковаго камня и изображаетъ юнаго принца. Она сохранилась прекрасно и должна почитаться исключительною рѣдкостью.

Въ Амстердамѣ въ Риксъ-музеумѣ на одной изъ картинъ оказалась подпись Gio Batis Weenix. Яркіе лучи солнца, освѣтившіе часть плитуса обнаружили блѣдно сдѣланную художникомъ въ свѣжей краскѣ надпись. Снятый съ этой надписи отпечатокъ получился очень явственный. (По каталогу № 2620). На картинѣ изображена косуля, повѣшенная за одну ногу съ распоротымъ брюхомъ. Голова мертваго животнаго покоится у плитуса, гдѣ обнаружилась подпись. Рядомъ съ головой видѣются сердце и печень; тутъ же лежитъ и охотничій ножъ. Нѣсколько ниже—собака и кошка отнимаютъ другъ у друга эту легкую и заманчивую добычу. Мы сообщаемъ также, что на одной изъ картинъ того же музея надѣются открыть подпись Класса Мосіарта.

Я извѣщу васъ о результатѣ этихъ попытокъ.

Jean de Bosschère.



#### ОТЪ РЕДАКТОРА.

Считаю не безынтереснымъ, въ дополненіе замѣтки одного изъ нашихъ парижскихъ сотрудниковъ P. Forthuny, привести еще одинъ разительный примѣръ тѣхъ едва ли желательныхъ послѣдствій, которыя влечетъ за собой отдѣленіе церкви отъ государства для старинныхъ памятниковъ искусства во Франціи. Такъ, въ Парижѣ, нынѣшнимъ лѣтомъ, одинъ изъ великолѣпныхъ монастырей на rue de Varennes, въ самомъ центрѣ города, отобранный правительствомъ у какой то конгрегации, и живописно расположенный среди громаднаго вѣкового сада, полнаго дивныхъ остатковъ старины, сдавался безъ всякаго разбора, подъ квартиры частныхъ лицъ. Сдавались одновременно и находящіеся при немъ церковь и капелла, по 500 фр. въ годъ каждая. Послѣдняя восхитительна. На ея высокихъ стѣнахъ, облицованныхъ зеленымъ и коричневымъ мраморомъ, еще красуются медальоны и барельефы съ священными изображеніями; цѣль ея алтарь съ его стертymi отъ набожныхъ преклоненій ступенями, цѣлы и чудныя росписныя стекла въ ея готическихъ окнахъ, сквозь которыя по прежнему льется на ея каменный полъ мягкій, задумчивый, мистическій свѣтъ. Но его лучамъ не суждено уже скользить по наклоненнымъ при звукахъ священныхъ пѣснопѣній фигурамъ молящихся. Капелла нанята однимъ

изъ нашихъ извѣстныхъ художниковъ, проживающимъ постоянно въ Парижѣ, и предназначена для его роскошныхъ пріемовъ, на которые собирается зимой весь великосвѣтскій и артистическій Парижъ. Тутъ будетъ тепло, уютно и весело, какъ можетъ быть только въ Парижѣ съ его роскошью, блескомъ и безконечнымъ культомъ красоты и изящества.

Отнынѣ разноцвѣтныя стекла капеллы будутъ залиты электричествомъ, на ея стѣнахъ будутъ висѣть великолѣпныя картины и предметы искусства; роскошные ковры покроютъ ея суровый каменный полъ и мягкая, удобная мебель будетъ ласково манить посѣтителей цвѣтными переливами своихъ потертыхъ отъ времени тканей. А подъ ея высокими сводами, вмѣсто вдохновенныхъ молитвъ, вмѣсто «Dies irae» и «Credo», будутъ раздаваться упоительные звуки чарующихъ романсовъ и вальсовъ, а быть можетъ, кто знаетъ, и опьяняющій напѣвъ матишина...

Церковь, съ ней рядомъ стоящую, предполагено сдать подъ театръ двумъ заѣзжимъ русскимъ артистамъ, замышляющимъ осуществить въ Парижѣ какое то грандіозное и шаткое предпріятіе.

Въ третьей церкви въ Монмартрѣ и теперь уже даются синематографическія представленія.

Хорошо ли однако наглядно показывать свое презрѣніе къ тѣмъ дорогимъ заблужденіямъ, которыя вотъ уже двѣ тысячи лѣтъ страстно волнуютъ человѣчество и не опасно ли такъ безжалостно ихъ разрушать и навлекать на себя несправедливую и злобу, которыя легко было бы избѣгнуть,—только поклонившись и низко поклонившись всему тому, что сжигаешь?



## ПУТЕВЫЕ НАБРОСКИ.

Фольклоръ—музей народа, народной жизни, народныхъ традицій! Какая новая, славная мысль, какое живое дѣло! Его основалъ Максъ Эльскампъ, Антверпенскій любитель, поэтъ, и довелъ до конца послѣ долгихъ и упорныхъ трудовъ и терпѣливыхъ исканій.

Новый, и первый въ своемъ родѣ, музей открытъ 18 августа этого года. Въ немъ нѣтъ ни роскоши, ни изящества, какъ нѣтъ роскоши и изящества въ народной жизни, настоящей и прошлой, которую онъ воплощаетъ такъ образно, но онъ правдиво и вѣрно объясняетъ внутренний бытъ этой жизни и—болѣе ярко и выпукло, чѣмъ любой много томный историческій трудъ.

Вотъ, прежде всего, домашняя обстановка обыкновеннаго фламандскаго крестьянина: его домъ, мебель, кухня, посуда, принадлежности освѣщенія и отопленія, питья и ѣды, его лакомства, въ отвѣчающихъ представленіямъ народной фантазіи причудливыхъ формахъ: пряники—птицы, животныя, люди, святые, уроды изъ чернаго хлѣба, которыхъ въ Николинъ день, въ видѣ шутокъ, посылаютъ другъ другу любовники.

Вотъ его семейная жизнь: обрядности рожденія и крещенія, игрушки и дѣтскія игры, обрядности и обычаи брачныя и брачныя подарки: бу-



кеты, сердца, стихи для домовъ, гдѣ празднуется серебряная или золотая свадьба, дудки для кошачьяго концерта у домовъ людей, вступающихъ во второй бракъ, домашнія работы, одежда, головные уборы, мужскія и женскія украшенія, игры и развлеченія взрослыхъ.

А вотъ его смерть, и обряды и обычаи съ нею связанные: гробы, вѣлки, памятники, восковыя игрушки, которыя кладутъ въ гроба умершихъ дѣтей, издѣлія изъ волосъ покойниковъ и обычаи поминальные.

Отъ личной и семейной жизни народа, музей переходитъ къ его гражданской дѣятельности и даетъ сначала представленіе объ ея общественной сторонѣ: о ремеслахъ, профессіяхъ, профессиональных празднествахъ, школахъ, военной службѣ, выборахъ представителей, клубахъ, общественныхъ собраніяхъ и союзахъ; потомъ — о торговлѣ, администраціи и судѣ: о гиряхъ, вѣсахъ, клеймахъ, должностныхъ и официальныхъ знакахъ, орудіяхъ преступленій; наконецъ — о религіи и о тѣсно съ нею связанныхъ колдовствѣ, магіи и хиромантіи: о молитвахъ, паломничествахъ съ ихъ принадлежностями, религіозныхъ процессіяхъ, ex-voto, предметахъ культа, гаданіяхъ, амулетахъ, талисманахъ и фетишахъ.

Заканчиваетъ музей народной наукой, литературой, театромъ, музыкой, пѣніемъ и искусствомъ, выставляя книги, инструменты, ноты, пѣсни, маріонетки, ярмарочныя представленія, картины, скульптуру, гравюру, керамику и предметы роскоши и художественнаго украшенія жилищъ.

Такимъ, приблизительно, образомъ Фольклоръ осуществляетъ свою высокую задачу, давая, несмотря на свои ограниченные пока средства, даже туристу, незнакому съ мѣстнымъ языкомъ и произведеніями духовнаго народнаго творчества, извѣстное представленіе о тѣхъ или другихъ свойствахъ и особенностяхъ фламандскаго народа.

Безспорно, напримѣръ, что во всѣхъ этихъ мелочахъ будничной, обыденной жизни фламандца, мы снова встрѣчаемся съ хорошо намъ извѣстнымъ типомъ веселаго участника кermesse и попоекъ Тенирса, Боша и Брюгеля, который остался и до сихъ поръ, — на досугъ конечно, — большимъ гулякой и отчаяннымъ любителемъ кутежей и пирушекъ. Этотъ исторически сложившійся у фламандцевъ культъ ѣды и попоекъ отразился, повидимому, и на ихъ юморѣ — веселомъ, добродушномъ, но, быть можетъ именно поэтому, грубоватомъ и грязномъ, издавна направленномъ на вопросы удовлетворенія желудка, на его функціи и потребности.

Вы увидите эту излюбленную тему народнаго остроумія и въ музеѣ — въ дѣтскихъ игрушкахъ, пряникахъ, садовыхъ украшеніяхъ, играхъ для взрослыхъ (одна изъ нихъ, въ которой могли въ XVIII вѣкѣ принимать участіе только женщины, не поддается по своей реальности описанію). Получается такимъ образомъ впечатлѣніе, что у фламандцевъ почти совершенно отсутствуетъ тотъ легкій, игривый жанръ, который имѣетъ своимъ предметомъ отношенія половъ и культъ женщины, и который такъ распространенъ у многихъ другихъ національностей.

Безспорно, кажется, также и то, что музей выставляетъ намъ фламандца человекомъ болѣе суевѣрнымъ, чѣмъ религіознымъ, продолжающимъ, повидимому, и до настоящаго времени крѣпко вѣрить въ примѣты, дурной глазъ, талисманы (напримѣръ, — наемные (!) ex-voto для

неимущахъ), то есть въ средства, ничего общаго съ религіей не имѣющія и какъ будто несомѣстимыя съ несомѣнно высокою фламандскою культурой. Спрашивается, однако, не является ли эта особенность скорѣе общечеловѣческой, чѣмъ чисто фламандскою, и присущей, къ тому же, не только низшимъ, но и высшимъ образованнымъ классамъ и другихъ національностей, и не объясняется ли она тѣмъ, что культура, вездѣ расшатывая сущность религіозныхъ убѣжденій и наивную форму христіанской обрядности, не можетъ еще пока совладать съ остатками обрядности языческой, болѣе давно и глубоко, хотя быть можетъ и менѣе сознательно, вкоренившейся въ человѣческія мышленія?

Еще одна послѣдняя особенность, на которую тоже съ достаточною, повидимому, наглядностью указываетъ музей—это недостатокъ художественнаго вкуса въ громадномъ большинствѣ народныхъ издѣлій,—и это кажется тѣмъ менѣе понятнымъ, что фламандецъ воспитывался и росъ съ незапамятныхъ временъ въ такой обстановкѣ, которая у него, болѣе, чѣмъ у кого либо другого, должна была развить вкусъ тонкій и изящный. Вѣдь, одни изъ его предковъ—крестоносцы видѣли великолѣпную роскошь Византіи, другіе—безумный блескъ и красоту пировъ, турнировъ и празднествъ бургундскихъ герцоговъ и фламандскихъ владѣтельныхъ графовъ, третьи—золотой вѣкъ фламандскаго генія: Ванъ-Эйка и Мемлинга, Рубенса и Ванъ-Дейка. Вѣдь и сами они, наконецъ, окружены незабвенною художественною памятью прошлаго, которое постоянно и до сихъ поръ еще воскрешаетъ передъ ними забытые идеалы прекраснаго, безсмертнаго искусства, говоря о немъ въ чудной стройности готической церкви, въ живописной развалинѣ замка, въ удѣлѣвшихъ воротахъ стариннаго дома, въ могилѣ рыцаря и статуѣ святого, въ рѣзбѣ церковной скамьи и въ узорахъ священныхъ одеждъ! — Чѣмъ же тогда объясняются эти воплощенія народной творческой мысли въ неуклюжія формы, въ наивное содержаніе, въ грубые тона и въ кричащія краски? Не тѣмъ ли, быть можетъ, что музей намъ показываетъ, съ другой стороны, того же фламандца такимъ занятымъ, такимъ исключительно трудолюбивымъ землепашцемъ, скотоводомъ и особенно ремесленникомъ,—такимъ вѣчнымъ и страстнымъ борцомъ за свою независимость, свободу и право, что того спокойствія и досуга, которые необходимы въ его скромномъ быту для развитія и укрѣпленія хотя бы врожденныхъ художественныхъ склонностей, у него всегда было мало или не было вовсе? Но все это простыя догадки, основанныя на мимолетномъ, а можетъ быть и ошибочномъ впечатлѣніи туриста.

Вѣрно только одно. Музей спасъ отъ забвенія память о народѣ, спасъ все то, что отражаетъ въ себѣ смыслъ его жизни, что онъ любитъ и чѣмъ дорожитъ: его стремленія, обычаи, вѣру, его легенды и преданія—этотъ живой и неизсякаемый источникъ вдохновеннаго творчества. Вѣрно также и то, что музей близокъ народу, ближе чѣмъ сокровища ему чуждаго, хотя и болѣе совершеннаго, искусства, что онъ безспорно станетъ любимымъ его дѣтищемъ, что, по безсмертному выраженію поэта, «къ нему не зарастетъ народная тропа».

В. ВЕРЕЩАГИНЪ.

Аукционы Зедельмейера, Мюльбахера и Шампе, о которых мы уже подробно говорили, закончили сезонъ. Послѣ нихъ и за границей были лишь распродажи случайныя, хотя среди послѣднихъ есть такія, которыя произвели бы справедливую сенсацию у насъ.

Такъ, на безымянныхъ аукционахъ въ Hôtel Drouot, проданы, между прочимъ, безымянная же картина французской школы, конца XVIII вѣка, «Réunion Galante» (50.000 фр.); Гюбера Робера «Каскады въ Тиволи» и «Итальянскій пейзажъ» (23.650) и два другихъ за 3.650 фр.; Фрагонара—«Счастливая мать» (29.000); Натуара—два dessus de porte: «Изобиліе» и «Вѣрность» (2.650); Л. Крапаха — портретъ Лютера (7.500); Брейгеля (Бархатнаго) и ванъ-Балена — сюита пяти картинъ, изображающихъ пять чувствъ (40.000); Делакруа—«Клеопатра и крестьянинъ» (15.600); Миревельта—женскій портретъ (4.000); Я. Рейсдаля—«Потокъ» (18.000); С. Рейсдаля—«Крестьянская комната» (1.800); Тенирса—«Въ кабачкѣ» (7.000); в.-Гонтгорста—«Прерванная игра» (1.920); Дрокслоота—«Зима» (1.850); марина в.-Гойена (2.000), — и много другихъ интересныхъ картинъ.

По поводу пейзажей в.-Гойена мнѣ хочется упомянуть, что въ настоящее время особенно распространены фальсификаціи его произведеній. Свообразныя «фабрики» нашли способъ удивительно похоже поддѣлывать какъ его серебристый тонъ первой манеры, такъ и коричневатый, позднѣйшій, который имъ особенно удастся. Серьезные знатоки уже ловились на удочку. Къ свѣдѣнію собирателей!

Въ галереѣ Жоржъ Пти состоялся аукционъ коллекціи г. Тиріона и, несмотря на лѣтнее время, нашлось достаточно покупателей, чтобы купить четырьмястами тысячъ это собраніе. Въ немъ наибольшаго интереса заслуживали: Г. Доу—портретъ старухи (6.150 фр.); в.-д. Неера—«Голландская деревня» (6.000); Рубенса—«Св. Семейство съ Іоанномъ Крестителемъ и Елисаветой» (59.000) и «Мадонна съ Младенцемъ» (38.500); Я. Рейсдаля—«Мостъ въ лѣсу» (27.000) и «Потокъ» (21.200); С. Рейсдаля—«Берегъ рѣки» (9.500); Токке—женскій портретъ (28.500); Ф. Вувермана—«Черезъ бродъ» (25.000); Вейнантса—«На опушкѣ лѣса» (3.000); Французской школы XVIII в.—«Молодая пѣвица» (12.100); де-Труа—«Вертумена и Помона» (2.050); Шаплена—«Дѣвушка съ медалиономъ» (9.300).

Не поражаетъ ли Васъ обиліе великихъ именъ, рѣдкихъ мастеровъ? Откуда столько? Конечно, за границей много хорошихъ собраній, и еще неизмѣримо больше коллекціонеровъ, которые нѣсколько лѣтъ собираютъ, а затѣмъ продаютъ свои вещи и такимъ образомъ хорошія картины проходятъ чрезъ массу рукъ и отъ времени до времени выплываютъ вновь на аукционахъ, пока не попадутъ въ тихую пристань прочнаго собранія или музея. Но не малый процентъ поставщиковъ аукционовъ составляютъ торговцы (какъ, впрочемъ, и у насъ) и здѣсь часто отпадаетъ даже самый элементъ bona fide. Интересна, напр., обычная политика англійскихъ антикваровъ. Купивъ картину, болѣе или менѣе отвѣчающую признакамъ того либо иного мастера, торговецъ ее

пускаетъ на аукціонъ, гдѣ самъ же ее пріобрѣтаетъ за очень высокую, набитую его агентами, цѣну. Но публика не догадывается, что эти деньги онъ заплатилъ самъ себѣ, а картина вызываетъ разговоры, получаетъ извѣстность: «такой осторожный знатокъ, антикваръ, не станетъ, вѣдь, рисковать такой суммой за сомнительную картину. Къ тому же, ее торговали и другіе»... И вотъ, когда Вы приходите къ этому знатку своего дѣла, онъ не уклоняется отъ истины, когда говоритъ Вамъ, что самъ далъ за картину громадныя деньги и ограничивается небольшимъ заработкомъ. Вы провѣряете его разсказъ, справляетесь у пріятелей объ этой вещи, всѣ сомнѣнія у Васъ пропадаютъ. Вы покупаете—и попадаетесь.

На рынкѣ появлялись двѣ чудныя миниатюры Фюгера «Марія-Луиза» (въ Лондонѣ) и Холля (Hall) «Портретъ женщины въ голубомъ» (въ Парижѣ) и нашли покупателей за 8.925 и 8.100 франковъ.

Небезынтересно также отмѣтить, что одинъ флорентійскій коллекціонеръ пріобрѣлъ съ аукціона за 52.000 фр. манускриптъ Бетховена,—соната для скрипки на 4 страницахъ. Цѣна эта объясняется подписью великаго композитора, которой не имѣется ни на одномъ изъ прочихъ извѣстныхъ его сочиненій. Иронія судьбы: въ свое время Бетховенъ продалъ одному издателью симфонію, пять сонатъ и септетъ за 1.500 франковъ, со всѣми правами изданія и исполненія... Оставаясь въ области музыки укажу еще, что скрипка Страдиваріуса, 1703 г., прошла въ Лондонѣ сравнительно дешево—за 14.750 франковъ.

На аукціонѣ Шаппе былъ особый отдѣлъ, довольно рѣдкій—рамы. Нѣкоторые изъ нихъ прошли за 3.050, 1.900, 1.500 и 1.350 фр. А у насъ сплошъ и рядомъ старинныя рамы выбрасываютъ, замѣняя ихъ новыми, лубочными, или портятъ ихъ окончательно перезолотою, такъ какъ у насъ—къ слову сказать—золотить подъ старое рѣдко кто умѣетъ.

Въ іюнѣ въ Парижѣ состоялся аукціонъ коллекціи г. Леона; въ ней было необычайное количество гобеленовъ, большею частью фламандскихъ. Изъ нихъ высшихъ цѣнъ, 15.000 и 12.100 фр., достигли два, изображающіе группу женщинъ съ цвѣтами подъ деревомъ и Леду,—оба эпохи Людовика XIV. Остальные были проданы за нѣсколько тысячъ франковъ каждый.

Тогда же распродали интересное собраніе г. Барро, состоявшее главнымъ образомъ изъ фарфора. Китайскій, котораго было большинство, не подходилъ по качеству къ тѣмъ выдающимся образцамъ, которые мы въ свое время отмѣчали на Лондонскомъ рынкѣ, и высшія цѣны были 7.100 и 9.000 фр. за двѣ пары вазъ эпохи Кангъ-Хи. Среди Саксовъ были вещи хорошія, но рядовыя: 2 птицы на сучкѣ (2.450 фр.), 2 птицы на бронзовой подставкѣ (1.960), три статуетки дѣтей (4.600, 4.300 и 4.300), пара дѣтей музыкантовъ (1.090), мужчина и женщина въ восточныхъ костюмахъ (1.150 и 1.450), фавнъ и вакханка (3.300), пастухъ и пастушка (4.000), и др.; затѣмъ отмѣтимъ фигурки Буенъ-Ретиро «Діана и Эндиміонъ» (2.050), Нидервиллеръ «Истина» (680) и Луисбургъ «Меркурій» (850).

Особо шель аукціонъ бібліотеки г. Барро, составленной изъ рѣдкихъ экземпляровъ изданій XVIII и XIX вѣковъ; остановимся на

слѣдующихъ: «Anacréon, Sapho, Bion et Mochus», par M. M.-C. (Moutonnet de Clairfond) 1773 г., фронтисписы и виньетки Эйзена, грав. Массаръ и Дюкло (2.050 фр.); Декамеронъ 1757 г., въ 5 т., in 8°, фронтисписы и виньетки Гравело, Буше, Кошена и Эйзена (950); Dorat: Les Baisers, précédés du Mois de Mai, poëme, изд. Lambert et Delalain 1770 г., съ иллюстраціей Эйзена, на голландской бумагѣ (1.550); Dorat: Fables nouvelles, изд. Delalain 1773 г., одинъ томъ, заставки и концовки Мариље (3.700); Choix de chansons mises en musique par M. de La Borde, эстампы Моро, съ посвященіемъ Маріи-Антуанетѣ, изд. de Lormel, 1773 г. (3.120); La Fontaine: Fables choisies, съ офортами Фессара, 1765—1775, 6 томовъ in 8° (3.500); La Fontaine: Fables, изд. Desaint et Saillant, 1755—1759, 4 тома, съ иллюстраціей Удри, на голландской бумагѣ (1.720); La Fontaine: Contes et nouvelles, 1762 г., 2 тома, съ иллюстраціей Эйзена, изданіе т. и. «Fermiers Généraux» (740); Montesquieu: Le Temple de Gnide, съ гравюрами Лемира по рисункамъ Эйзена (1.010); Oeuvres de Molière, Paris, 1734, 6 vol. port. par Coypel, fig. de Boucher, grav. par Laurent Cars (855); Boucher, Recueil des figures dessinées par Boucher et gravées par Laurent Cars, офорты (1.400); Suite de 33 figures de Moreau, 1773 г. съ портретомъ Мольера, грав. Cathelin (7.000); Suite de 30 figures gravées d'après Moreau и портретъ Мольера, грав. Saint-Aubin (710); сюита виньетокъ: figures de Moreau et Le Barbier pour l'édition des oeuvres de Rousseau. Londres (Genève), 1774—1783 (3.050). Всѣ эти книги и сюиты въ старыхъ марокенахъ, послѣднія четыре въ переплетахъ раб. Chambolle-Duru.

Къ сожалѣнію, свѣдѣнія о книгахъ интересуютъ немногихъ. У насъ такъ мало библіофиловъ!

П. В.

## ОКОЛО АУКЦИОНОВЪ.

### БЕСѢДА ВТОРАЯ.

Сезонъ аукціонныхъ продажъ эстамповъ въ «Hôtel Drouot» закрылся три мѣсяца тому назадъ. Первый аукціонъ будущаго сезона не состоится ранѣе ноября; мы имѣемъ такимъ образомъ полную возможность сдѣлать подробный обзоръ всѣхъ прошлогоднихъ аукціоновъ. Приходится сознаться, что они прошли довольно вяло и настоящее оживленіе наступило лишь подъ самый конецъ. Изъ серьезныхъ собраній можно упомянуть лишь о двухъ, а именно: о коллекціяхъ Victor Bouvrain и A. Ragault. Распродажа коллекціи Буврена, одного изъ извѣстныхъ парижскихъ архитекторовъ, состоялась въ два приѣма: въ ноябрѣ 1906 года и въ февралѣ 1907 года. Буврентъ, съ грустью, вслѣдствіе своего болѣзненнаго состоянія, разстававшійся со своей коллекціей, олицетворялъ собою типъ истаго коллекціонера прежнихъ временъ и составлялъ свое собраніе съ любовью и знаніемъ, безъ какихъ либо спекулятивныхъ цѣлей, съ терпѣливою послѣдовательностью страстнаго собирателя—знатока, не слѣдующаго мимолетнымъ увлеченіямъ моды.

Этимъ послѣднимъ обстоятельствомъ объясняется, между прочимъ, присутствіе среди его коллекцій, въ противоположность другимъ, болѣе современнымъ собраніямъ, многихъ эстамповъ, къ которымъ прочіе коллекціонеры относятся съ пренебреженіемъ. Не лишнимъ будетъ при этомъ замѣтить, что, благодаря такому стремленію собрать все, что можетъ представить хотя малѣйшій артистическій интересъ, любители, вродѣ Буврена, сохраняютъ для потомства экземпляры, которые впоследствии, когда и на нихъ придетъ мода, знатоки будутъ приобретать на вѣсъ золота. Скажемъ также, что Бувренъ, какъ обладавшій утонченнымъ артистическимъ вкусомъ, коллекціонировалъ только выдающіеся по красотѣ и сохранности экземпляры.

Среди многочисленныхъ старинныхъ портретовъ, проданныхъ на этомъ аукціонѣ, укажемъ на слѣдующіе и приведемъ полученные за нихъ цѣны: P. M. Alix—портретъ Наполеона Бонапарта съ Arriani, въ краскахъ, до подписи—510 фр.; Beauvarlet—M-me Dubarry, до подписи—600 фр.; P. Imbert Drevet—извѣстный во весь ростъ портретъ Bossuet съ исправленными ошибками въ текстѣ, но до точекъ послѣ слова «pinxit», указывающихъ количество вышедшихъ сотенъ (считаютъ, что имѣется до 7 точекъ, слѣдовательно издано 700 экземпляровъ), проданъ за 700 фр.; Levachez—портретъ Бонапарта, украшенный изображеніемъ парада въ Quintidi, раб. Duplessi-Bertaux, отпечатанный въ краскахъ—600 фр. (этотъ экземпляръ былъ приобретенъ лѣтъ 25 тому назадъ за 20 или 25 фр., что и было тогда его настоящею стоимостью); Nanteuil, въ слабomъ отпечаткѣ, портретъ Pomponne de Bellièvre—400 фр.; другія доски работы Beauvarlet, Pierre Drevet, Levachez, Masson (портретъ Guillaume de Brisacier—отпечатокъ съ двумя ошибками въ подписи—900 фр.), J. G. Muller, R. Nanteuil, G. F. Schmidt продавались отъ 100 до 300 фр. На этомъ первомъ аукціонѣ коллекціи Буврена продавались также произведенія Charles Méryon, извѣстнаго французскаго гравера, которыя выѣстъ съ офортами американдца Whistler покупаются въ настоящее время любителями по самымъ высокимъ цѣнамъ. Къ сожалѣнію, экземпляры эти оказались сомнительнаго качества и потому наиболѣе высокой цѣны 1000 фр. достигъ лишь одинъ—l'Abside de Notre Dame de Paris. Что же касается второй аукціонной продажи коллекціи Буврена, во время которой продавалось между прочимъ великолѣпное собраніе видовъ Парижа, то и здѣсь нѣкоторые экземпляры были совершенно выдающіеся, какъ напримѣръ: Monument du Costume (изданіе безъ 1-ой серіи Freudeberg'a и съ недостающимъ листкомъ 3-ей серіи) былъ купленъ за 8900 фр.; два эстампа работы Moreau младшаго Le Banquet и Le Bal, до подписи, достигли цѣны 1,200 фр.

Коллекція Ragault, чиновника министерства финансовъ, состояла въ общемъ изъ новѣйшихъ эстамповъ и являлась въ сущности живописной исторіей оригинальныхъ эстамповъ XIX столѣтія. Эта коллекція составлена была слишкомъ поспѣшно, въ теченіе всего трехъ лѣтъ. Такимъ образомъ, наряду съ очень драгоценными экземплярами, которые на вѣсъ золота оспаривали другъ у друга знатоки, встрѣчаются и такіе, приобретение которыхъ можетъ объясниться только поспѣшностью составленія коллекціи. Какъ бы то ни было, но достигнутые Раго за такое

короткое время благоприятные результаты, а также и громадное количество собранных листовъ (отъ 5 до 6 тысячъ) указываютъ, что, несмотря на общій, какъ у покупателей такъ и у продавцовъ, пессимистическій взглядъ на возможность составить въ настоящее время порядочное собраніе—все же и теперь можно найти на рынкѣ не мало хорошихъ вещей. На этомъ аукціонѣ, продолжавшемся въ теченіе трехъ дней (16—18 апрѣля), установились слѣдующія цѣны (наивысшія): Louis Boilly — Jeu de billard и Jeu d'Ecarté — двѣ парныя раскрашенные литографіи—100 фр.; Felix Bracquemond, произведенія котораго, выставленныя въ салонѣ Champ-de-Mars пользуются вполне заслуженнымъ успѣхомъ, вѣнчающимъ путь хотя уже и стараго,—проявившагося впервые еще въ 1850 г.,—но все еще неувядаемаго таланта: сцена во вкусѣ Rabelais—*Ils s'en allaient dodelinant de la tête*—105 фр.; Eugène Carrière портретъ Verlaine — 200 фр.; его же, портретъ Edmond de Goncourt — 102 фр.; талантливый пейзажистъ Corot былъ представленъ въ десяткѣ офортовъ, изъ которыхъ отмѣтимъ: *Le bateau sous les saules*—101 фр., *Les environs de Rome*—(вторые отпечатки) 112 фр. и *Paysage d'Italie* — 155 фр.; Daubigny—*Les bords du Furon*, офортъ крайне рѣдкій, приобретенный M-r et M-me Aterthon Curtis, супружеской четой любителей, приобретающей (что достойно упоминанія) эстампы лишь въ томъ случаѣ, если они приходятся по вкусу какъ мужу, такъ и женѣ,—400 фр.; еще Daubigny — *Parc à moutons*—300 фр. и *Incendie de la Ferme*—300 фр.; работы гениальнаго Daumier, наиболѣе извѣстнаго изъ владѣвшихъ карандашомъ памфлетистовъ: *Souvenir de S-te Pélagie*—70 фр.; *Le Ventre législatif*—186 фр.; *Ne vous y frottez pas* — 155 фр.; *La Rue Transnonain*—285 фр.; *Page d'histoire*—крайне рѣдкій экземпляръ съ собственноручною подписью Victor Hugo и Daumier — 191 фр.; Eugène Delacroix, двѣ извѣстныя парныя литографіи: *Lion de l'Atlas* и *Tigre royal*, простые экземпляры—560 фр.; Alexandre Dumas assis sur un canapé, Ach. Déveria — 201 фр.; Fantin Latour: *L'Anniversaire* (de H. Berlioz) съ большими полями—150 фр.; *L'enfance du Christ*—250 фр. (2-ые отпечатки); *Poèmes d'amour* (3-и отпечатки) — 190 фр.; (отмѣтимъ на одномъ изъ предыдущихъ аукціоновъ *l'Hommage à Delacroix*, литографія Fantin Latour—500 фр.).

Альбомъ работы жизнерадостнаго Gavarni съ 12-ю его юношескими гравированными произведеніями *Grotesque Disguises*, безъ подписей — 510 фр.; Seymour Haden—англійскій хирургъ, старѣйшій изъ граверовъ, выдающійся своею талантливостью, несмотря на свои 90 лѣтъ, былъ представленъ слѣдующими произведеніями: *On the Fest*—280 фр.; *Kensington Gardens*—220 фр.; Eugène Isabey: *Les trois barques devant une cabane de pêcheurs*—301 фр.; *Vue de Caen* (1-ые отпечатки) — 260 фр.; J. B. Jongkind: *Le canal*—130 фр.; *Les maisons au bord du canal* (2-ые отпечатки)—102 фр.; *Jetée de bois dans le port de Honfleur* (1-ые отпечатки)—110 фр.; Edouard Manet (предвѣстникъ современнаго движенія въ искусствѣ) офортъ *Guitariste*—100 фр.; его же раскрашенная литографія: *Polichinelle*—82 фр.; De Méryon. Среди сорока его произведеній, въ неважныхъ оттискахъ, отмѣтимъ все же: *La rue des Mauvais Garçons*—900 фр.; *La Tour de l'Horloge* (5-ые отпечатки)—720 фр.; *Le pont*



au Change, отпечатокъ съ изображеніемъ воздушнаго шара Speranza — 1000 фр. Замѣтимъ мимоходомъ, для документальной регистраціи, что Méryon нѣсколько разъ передѣлывалъ этотъ эстампъ: встрѣчается Le pont au Change безъ изображенія воздушнаго шара, затѣмъ съ изображеніемъ шара Speranza; на другихъ экземплярахъ, взамѣнъ стертато изображенія воздушнаго шара, художникъ сначала намѣревался изобразить на небѣ, въ воспоминаніе своихъ путешествій въ Новую Зеландію, какія то фигуры, но замѣнилъ ихъ первоначально стаяй вороновъ, затѣмъ изображеніями небольшихъ воздушныхъ шаровъ, слѣдовавшихъ за шаромъ «Vasco de Gamo». Доска была уничтожена Méryon въ 1861-омъ году. Работы Raffet: La retraite du bataillon sacré à Waterloo — 290 фр. и l’Affiche de Napoléon en Egypte—107 фр.; Aug. Rodin, Henri Becque (1-ые отпечатки) очень рѣдкій экземпляръ—500 фр.; Félicien Rops, Enterrement au pays Wallon, литографія—321 фр.; Théodore Rousseau, le Plateau de Bellecroix (Forêt de Fontainebleau)—161 фр.; Octave Tassaert, Léda (невѣрно обозначенъ въ каталогѣ подъ именемъ Данаи) литографирована самимъ художникомъ по собственному рисунку, принадлежащему Т. Alfred Beurdeley, извѣстному любителю и владѣльцу самой полной коллекціи современныхъ эстамповъ—200 фр.; Mac Neill Whistler: Salute Dawn — 980 фр.; Danseuse entrouvrant son peignoir, литографія въ синеватыхъ тонахъ—590 фр.; другая литографія Scène d’intérieur—1100 фр.; André Zorn, шведскій художникъ, занимающій выдающееся мѣсто среди художниковъ-граверовъ: Автопортретъ (1-ые отпечатки) — 500 фр.; Faure (1-ые отпечатки)—500 фр.; Ernest Renan (послѣдніе отпечатки)—300 фр.; Le Toast—610 фр.; Mrs Skip—540 фр.; и т. д.

Всѣ эти цѣны указываютъ на то, что и новѣйшіе эстампы собираются и высоко цѣнятся любителями; такъ напр. портретъ «Mrs Skip» Zorn’a гравированъ всего 3 года тому назадъ.

Изъ числа прочихъ аукціоновъ, состоявшихся въ теченіе сезона (ноябрь 1906—іюнь 1907 г.), мы отмѣтимъ лишь цѣны, имѣющія особое значеніе. Аукціонъ эстамповъ французской и англійской школы XVIII-го столѣтія (23-го марта) побилъ рекордъ двоянѣ, какъ въ смыслѣ отдѣльныхъ цѣнъ, такъ и по общей сложности вырученныхъ суммъ (110,000 фр.). Большинство эстамповъ было продано, благодаря модному увлеченію, по самымъ высокимъ цѣнамъ, изъ которыхъ мы приводимъ слѣдующія: Les Heures du jour—серія, состоящая изъ четырехъ эстамповъ работы De Ghendt, съ Baudouin, въ оттискахъ до подписей и до драпировки обнаженныхъ частей тѣла,—оттискахъ, предназначенныхъ лишь для немногихъ избранниковъ, была продана за 1150 фр.; La Gouvernante—Lépicié, съ Chardin, до подписи—1260 фр.; M-me Dugazon—Coutellier, отпечатанный красками—1400 фр.; La Fayette, Debucourt, отпечатанный красками, во весь ростъ—2020 фр.; Juvenile retirement (портреты дѣтей лорда Дугласъ), W. Ward, съ J. Hoppner, отпечатанный красками—6950 фр.; La Reine Marie Antoinette—Janinet въ краскахъ—1500 фр.; M-lle Duthé того же гравера, съ Lemoine—2000 фр.; затѣмъ опять того же гравера съ Lavreince, шведскаго художника, слѣвавагося французомъ, L’aveu difficile и La Comparaison, крайне рѣдкіе экземпляры, до всякихъ подписей и отпечатанные красками — 17400 фр.; это

высшая цѣна, которой достигали когда либо во Франціи эстампы на аукціонныхъ продажахъ. 14 ноября проданъ L'abside de Notre Dame de Paris, Méryon въ великолѣпныхъ оттискахъ за 5300 фр., тогда какъ въ 1866 году антикваріи Rochoux, Vignères и Cadart при продажѣ такихъ же экземпляровъ едва ли выручали 2 или 3 фр.!!! На томъ же аукціонѣ: Samson et le lion, гравюра на деревѣ Дюрера, продана за 140 фр.; Les moines bûcherons Alph. Legros — 155 фр.; Les Baigneuses того же гравера — 176 фр.; La dame à la cigarette, Zorn — 572 фр. На аукціонѣ Laurent Dumont слѣдуетъ отмѣтить цѣну въ 47 фр., уплаченную за портретъ князя Куракина, работы русскаго гравера Уткина. Этотъ портретъ приобрѣтенъ С. С. Шайкевичемъ, русскимъ любителемъ, постоянно живущимъ въ Парижѣ и обладающимъ выдающеюся коллекціей гравюръ всѣхъ странъ и народовъ съ XV по конецъ XVIII столѣтія.

1-го февраля былъ проданъ съ аукціона Le Bal — Abraham Bosse, до подписи за 200 фр.; La Tricoteuse Millet, второй извѣстный оттискъ за 500 фр.; того же художника Le paysan rentrant du fumier въ первомъ оттискѣ — 700 фр.; и его же Les Glaneuses въ такомъ же оттискѣ — 720 фр.

Аукціонъ 8-го мая замѣчательнъ слѣдующими цѣнами: Durer: Portrait d'Erasme, реставрированный оттискъ — 300 фр.; Portrait de Melanchton — 320 фр.; La Passion сюита, состоящая изъ 16 гравюръ — 1380 фр.; на томъ же аукціонѣ за 400 фр., былъ проданъ экземпляръ Dom Guéranger — Ferdinand Gaillard; за 660 фр. l'Homme à l'oeillet того же гравера; за 750 фр. Bossuet во весь ростъ, раб. Drevet, до точекъ. Нѣкоторыя другія аукціонныя цѣны на менѣ значительныхъ аукціонахъ, слѣдовавшихъ незамѣтно одинъ за другимъ, тоже достойны вниманія. Отмѣтимъ ихъ передъ заключеніемъ настоящей замѣтки. Аукціонъ 15-го мая: альбомъ изъ 25 листовъ Galerie des Modes et des Costumes français — 5200 фр.; Lady Bampfylde — Fh. Watson, съ Reynolds — 3800 фр.; L'aveu difficile et La Comparaison Janinet съ Lavreince средній оттискъ — 3900 фр.; La Laitière Levasseur съ Greuze — 630 фр.; Le jeu de Colin-maillard, Cochin, съ Lancret — 500 фр.; Bossuet раб. P. Drevet въ неважномъ оттискѣ — 460 фр.; альбомъ изъ шести офортовъ Jongkind — 700 фр.; офортъ Руссо Souvenir du Berri — 102 фр.; аукціонъ F. A. L. (11—12 мая 1907 г.) изъ современныхъ офортовъ даетъ намъ тоже нѣсколько интересныхъ цѣнъ: Bracquemond (F), Le Coq Gaulois, criant Vive le Tsar, въ пробномъ оттискѣ — 150 фр. Corot — Souvenir de Toscane, въ такомъ же оттискѣ — 295 фр., Souvenir des Fortifications de Douai — 245 фр.; Le Dôme Florentin — 380 фр.; Degas (Edgard), Au Musée des Antiques — 252 фр.; Gaillard (C. F.), L'Homme à l'oeillet, до подписи — 480 фр.; Ruyon (P), Susanna Rose 380 фр.; Thaulow (F), Hiver en Norvège — 145 фр.

Отмѣтимъ, наконецъ, въ заключеніе, на аукціонѣ 27-го мая слѣдующія цѣны: Bracquemond: Les Taupes, въ первомъ оттискѣ — 150 фр., Le Vieux Coq изданіе до стиховъ — 220 фр.; Buhot (F) La Taverne du Bagne — 210 фр.; Forain (J. L.), Le Bain двѣ литографіи 271 фр. и 226 фр.; Millet (J. F.), La Cardeuse выдающееся произведеніе — 360 фр.; Thaulow (F), Le Pont d'Amiens (снѣговой эффектъ) 250 фр.; Zorn (A):

Betty Nansen—251 фр. и А. Rodin пробный оттиск—221 фр. Изъ всего вышеказаннаго слѣдуетъ, что на всѣхъ, сколько нибудь выдающихся, аукціонахъ, слѣдовавшихъ одинъ за другимъ, въ теченіе послѣдняго сезона, за исключеніемъ очень небольшого количества дѣйствительно цѣнныхъ по рѣдкости и сохранности гравюръ XVIII столѣтія, продавались большею частью современные произведенія. Знатоки и любители были грустно поражены отсутствіемъ на этихъ аукціонахъ чудныхъ произведеній Durer, Rembrandt, Van Dyk, Schöengauer и Lorrain. Тѣ же изъ этихъ произведеній, которыя появились на продажахъ, были не достойны вниманія. Насколько будущій сезонъ вознаградитъ насъ въ этомъ отношеніи—неизвѣстно. Любители, коллекціонеры и антиквары ждутъ такого случая съ нетерпѣніемъ.

Loys Delteil.

---

С.-Петербургскій градоначальникъ, генералъ Драчевскій, справедливо озабоченный невѣроятнымъ за послѣднее время развитіемъ торговли порнографическими изображеніями, издалъ особые правила, которыми запрещается выставленіе на окнахъ и видныхъ мѣстахъ внутри магазиновъ нагихъ изображеній. Мѣры, ведущія къ обузданію порнографіи, заслуживаютъ горячаго привѣтствія, но тѣмъ обиднѣе, если новыя правила будутъ дальше цѣли, будутъ по чистому искусству. Не останавливаясь на неопредѣленномъ терминѣ «нагой», которымъ не опредѣляется ближе разница между «Нана» Сухоровскаго и Распятіемъ Рембрандта, нельзя не обижаться за невозможность отнынѣ выставлять снимки съ Тиціановскихъ Венеръ, картинъ Рубенса, античныхъ статуй и, пожалуй, даже Мадоннъ, окруженныхъ «нагими» ангелами, св. Севастіаномъ и т. п. Такъ, у одного антикара на Италіанской улицѣ выставленная фигура Кановы «Амуръ и Психея» одѣта, изъ страха отвѣтственности, въ русскіе сарафаны... Неужели порнографія должна у насъ убить искусство? неужели, прекращая зло, администрація не подумала объ огражденіи чистаго художества?

Казалось бы есть отличный (отличный лишь въ видѣ компромиса) исходъ: изъ этого новаго правила должны быть безусловно исключены воспроизведенія съ предметовъ искусства, находящихся въ публичныхъ собраніяхъ и музеяхъ. Этимъ, по крайней мѣрѣ отчасти, оградятся интересы искусства.

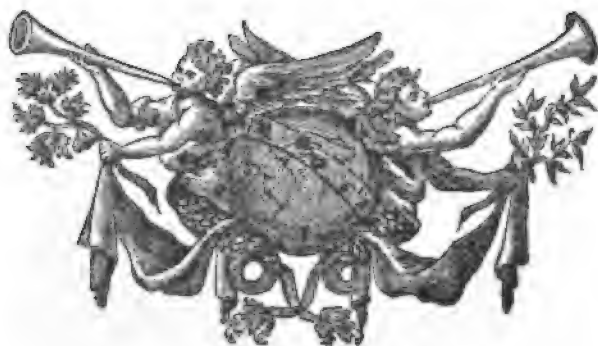
Яркой иллюстраціей невозможныхъ послѣдствій такого административнаго распоряженія служить еще и слѣдующій фактъ: по требованію полиціи, съ выставки ученическихъ работъ школы Общества Поощренія Художествъ убраны всѣ этюды голаго тѣла! Неужели и такому положенію суждено длиться, и администрація не можетъ, по совѣщаніи съ Императорскими Академіей Художествъ и Обществомъ Поощренія Художествъ, составить болѣе разумныя правила, устанавливающія различіе между искусствомъ и порнографіей?

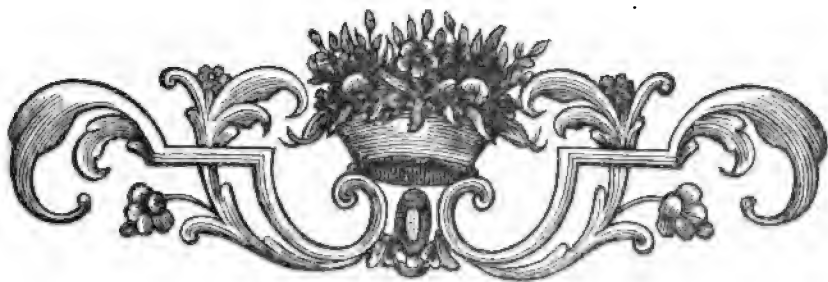
П. В.

\*\*\*\*\*

На страницахъ 468—470 «Старыхъ Годовъ» въ статьѣ г. Маковского высказаны нѣсколько замѣчаній о порядкахъ въ нашихъ музеяхъ вообще и въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ частности. Вполнѣ сочувствуя съ своей стороны всякимъ указаніямъ на желательныя реформы въ управленіи нашихъ художественныхъ хранилищъ, Редакція считаетъ однако долгомъ указать, что Эрмитажъ занимаетъ въ этомъ отношеніи совершенно исключительное мѣсто, составляя личную собственность Государя Императора, открытую для посѣтителей лишь по Высочайшей Его Волѣ.

Выражая по этому пожеланія о необходимости дѣлаго ряда измѣненій и улучшеній въ строѣ Эрмитажа, уже значительно и разносторонне обновляемаго за послѣдніе годы, благодаря усиленной дѣятельности всего его наличнаго состава (приведеніе въ порядокъ нѣкоторыхъ отдѣловъ, составленіе нѣсколькихъ каталоговъ и описаній, и т. п. труды), Редакція не можетъ не признать, что въ этомъ направленіи нужно сдѣлать еще многое.—Отмѣна крайне стѣснительнаго правила о закрытіи Эрмитажа въ лѣтніе мѣсяцы, единственно свѣтлое у насъ время; перемѣна отопленія, грозящаго предметамъ искусства окончательною гибелью, что, между прочимъ, было признано и особой комиссіей; увеличеніе штата сторожей; предоставленіе музею большей матеріальной самостоятельности на приобрѣтеніе предметовъ искусства; уничтоженіе опаснѣйшей въ пожарномъ отношеніи мастерской одного изъ реставраторовъ, — и т. д., и т. д. — все это мѣры, принятіе которыхъ нельзя не признать совершенно неотложнымъ. Возлагать однако же на кого либо отвѣтственность за отсутствіе этихъ мѣропріятій, Редакція не считаетъ себя вправе. Въ этомъ отношеніи, всякая частная собственность, какъ таковая, даже въ тѣхъ случаяхъ когда, ею затрагиваются общественные интересы, не можетъ, по мнѣнію Редакціи, подавать повода къ какимъ либо обвиненіямъ и нареканіямъ. Тѣмъ менѣе основательнымъ представляются такія нареканія, когда они обращены, какъ въ данномъ случаѣ, къ наличному составу управленія собственностью Его Императорскаго Величества Государя Императора.





## БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

### ИЗЪ ОБЛАСТИ СТАРИННОЙ СИМВОЛИКИ ВЪ РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ.

По поводу изданія Н. П. Лихачева. Матеріалы для исторіи русскаго иконописанія. Атласъ снимковъ. Часть I. Таблицы I—ССХ. Часть II. Таблицы ССХI—ССССХIХ, СПб. 1906.

Извѣстный своими цѣнными изслѣдованіями по русской исторіи, славяно-русской палеографіи, восточной и западной дипломатикѣ и другимъ дисциплинамъ археологіи, Н. П. Лихачевъ на этотъ разъ выпустилъ такое грандіозное по размѣрамъ (около 900 снимковъ) и цѣнное въ научномъ отношеніи изданіе, что изъ прежнихъ работъ оно можетъ сравниться развѣ съ трехтомнымъ «Палеографическимъ значеніемъ водяныхъ знаковъ». Большинство иконъ, воспроизведенныхъ въ атласѣ фототипически, принадлежитъ собранію издателя и является въ свѣтъ, конечно, впервые. За очень немногими исключеніями, первыми воспроизведеніями слѣдуетъ считать и всю остальную часть атласа, такъ какъ даже такіе примѣры, какъ миниатюры изъ житія Бориса и Глѣба, повторявшіяся въ самыхъ популярныхъ книгахъ и учебникахъ,—впервые здѣсь даны съ фотографическою точностью, а раньше извѣстны были по неточному хромофотографическому изданію. Экспедиція заготовленія государственныхъ бумагъ сдѣлала, очевидно, все возможное и въ смыслѣ точности передачи, и въ артистическомъ отношеніи, передѣлывая одно и то же клише по нѣскольکو разъ, пока оно не передавало всѣхъ особенностей оригинала. Этимъ объясняется цѣна атласа (275 р.), но при посредственныхъ фото- или авто-типіяхъ, атласъ потерялъ бы солидную часть своего внѣшняго и, пожалуй даже, внутренняго достоинства.

Не имѣя возможности останавливаться на всѣхъ или хотя бы нѣсколькихъ отдѣлахъ,—для характеристики грандіознаго изданія Н. П. Лихачева остановимся на какомъ нибудь одномъ отдѣлѣ, напримѣръ, на сюжетахъ аллегорическихъ или символическихъ. Изъ такихъ изображеній обращаютъ на себя вниманіе слѣдующія. «Чистая душа» (№ 623 и 624—«переводы» разные) олицетворяется «дѣвицей преукрашенной, равной ангельскому естеству». Въ царскомъ вѣдѣ, она



стоитъ на лунѣ и держитъ на веревкѣ Льва, котораго «постомъ и безмолвіемъ связалъ». Отъ дѣйствія «чистоты» и Дьяволъ падаетъ, «какъ котъ», и кротость пріобрѣтаетъ Змѣй. А внизу, въ темной пещерѣ, сидитъ нагая «душа грѣшная» и плачется о своихъ грѣхахъ. Эта икона, извѣстная и по лубочнымъ изданіямъ, встрѣчается нерѣдко, но для нашихъ цѣлей она интересна еще въ одномъ отношеніи. Недавно въ Псковской губерніи образовалась секта, кажется, въ средѣ «полувѣрцевъ», и предметомъ культа ея служитъ какая-то Малашка, а «Иконою», изображающей ее, является только что описанная композиція «Чистая душа». Такимъ образомъ, первое же изображеніе изъ описанныхъ нами, связано съ современностью, а это одно уже значительно усиливаетъ интересъ къ нашей древней иконописи. Въ «Образѣ гоненія сретиковъ на святую церковь» (№ 618) верхняя правая часть иконы занята изображеніемъ корабля, плывущаго по бурному морю. Вокругъ стола съ евангеліемъ на кораблѣ сидятъ Христосъ, апостолы, патріархи и архіереи. Большинство изъ нихъ держатъ весла, а внизу устремляютъ на корабль копы еретики въ длинныхъ восточныхъ одеждахъ, остроконечныхъ шапкахъ или тюрбанахъ; слѣва—нѣсколько конныхъ фигуръ въ коронахъ и съ такими же копьями; справа—воинъ пускаетъ стрѣлу изъ самострѣла. Образъ «Добрые плоды ученія великихъ учителей церкви» (и составителей чина литургіи) изъ Третьяковскаго собранія, написанный иконописцемъ Никифоромъ (№ 475), представляетъ не менѣе сложную композицію, въ которой группы вѣрующихъ и второстепенныхъ церковныхъ писателей, какъ литературныхъ пріемниковъ главныхъ церковныхъ ораторовъ, окружаютъ фигуры пишущихъ на свиткахъ, среди полатей, скалъ и волнующагося моря, трехъ лицъ—Іоанна Златоустаго, Василія Великаго и Григорія Богослова. На иконахъ №№ 18 и 19, къ которымъ можно прибавить еще № 274, изображены Іоаннъ Креститель въ образѣ ангела (символъ «вѣстничества»), въ иматіи и власницѣ, съ посохомъ въ одной рукѣ (символъ «путничества»). Въ другой рукѣ онъ держитъ или блюдо съ усѣченной главой (символъ «мученичества»), или чашу съ изображеніемъ Спасителя-Младенца. Помѣщенные на одной таблицѣ, обѣ эти иконы, греческая и русская, показываютъ преемственность иконографической традиціи.

Изъ иконныхъ изображеній «прообразовательнаго» характера остановимся на слѣдующемъ. Икона № 399 извѣстна подъ наименованіемъ: «Чесо ради въ Давидовѣ образѣ пишется Господь». Всѣ поля ея испещрены объясненіями и текстами, значительно помогающими разбраться во всей композиціи. Особенно интересна здѣсь центральная фигура Архіерея съ мечомъ въ рукѣ и распятіемъ передъ нимъ, закрытымъ шестикрылымъ серафимомъ. Очевидно, послѣднее изображеніе имѣетъ много общаго съ аллегоріей на тему «Ты еси іерей во вѣкъ по чину Мелхиседекову», которая встрѣчается отдѣльно, и въ видѣ аксессуара на иконѣ «Неопалимой Купины», напримѣръ № 398. Далѣе слѣдуютъ аллегоріи—«Софія Премудрость Слова Божія», гдѣ на престолѣ изображена женщина въ царскихъ одѣяніяхъ съ «предстоящими» (№ 210); «Благое молчаніе», олицетворенное ангеломъ со сложенными на груди руками (№ 621), «Премудрость созда себѣ храмъ» (№ 266),



Вел. князь Михаил Черниговскій.  
(Собрание Н. П. Лихачева).

St. Michel de Tchernigoff. Icône russe.  
(Collection N. Likhatcheff).





объясненіе которой можно найти въ любомъ рукописномъ «Азбуковникѣ»; «Да молчитъ всяка плоть» (№ 267) и др. «Видѣніе кущей» — сложная композиція, съ массой фигуръ, расположенныхъ предъ храмомъ, напоминающимъ новгородскіе или псковскіе памятники церковной архитектуры



*Іоаннъ Креститель въ образѣ ангела.  
(Собраніе Н. П. Лихачева).*

*St. Jean Baptiste. Icone grecque.  
(Collection N. Likhatscheff).*

(№ 261). Менѣе сложно «Начало индикту, сирѣчь Новому лѣту» (въ одной надписи называется «Лѣтопровожденіе»). Последняя композиція представляетъ Спасителя съ евангеліемъ среди апостоловъ, святителей, иноковъ и мірянъ; фигуры ихъ расположены среди городскихъ стѣнъ съ баш-

нями, Христосъ стоитъ у дверей, очевидно, храма (№№ 414 и 503). Къ этому же отдѣлу относятся изображенія Спасителя—«Царь царемъ и великій Архіерей» (№ 58), и «Царь царемъ» или «Предста царица одесную въ ризахъ позлащенныхъ» (№ 152), «Отечество» (№ 170 и 630), «О Тебѣ радуется, обрадованная, всякая тварь» (№ 206), «Во гробѣ плотски, во адѣ же съ душею» (№ 313), «Камень нерукоусѣчной горы» (№ 397), «Чесо ради въ Давидовѣ образѣ пишется Господь» (№ 399), «Похвала пресвятой Богородицы» (№ 407), «Въ день седьмый почи Господь» (№ 446), «Обновленіе храма», (№ 447), «Неопалимая Купина» (№ 476), «Достойно есть» (№ 477), символическое изображеніе литургіи «Обѣднѣ» (№ 488), «Плоды крестныхъ страданій Христа» (№ 617), «Всякое дыханіе да хвалить Господа» (№ 634) и много другихъ. Интересенъ рядъ попытокъ художниковъ изобразить видѣніе пророковъ Исаи и Іезекіиля — композиціи, передающія экстагическій восторгъ, таинственный блескъ славы, грозное впечатлѣніе отъ видѣнія Бога. Особенно характерны здѣсь наивныя попытки въ образѣ передать троячность въ одномъ ликѣ.

Въ связи съ послѣдними композиціями должно быть поставлено рѣдкое «Видѣніе Петра Александрійскаго» (№ 265). Видѣніе происходитъ въ темницѣ и сопровождается сильнымъ свѣтомъ. Богъ является въ видѣ 12 лѣтняго юноши въ бѣломъ, сверху до низу разодранномъ хитонѣ, съ большими крыльями. Юноша старается прикрыть наготу своей груди, «обѣма рукама на персехъ стиская». Послѣднее имѣетъ аллегорическій смыслъ, объясненный въ пространной подписи на поляхъ иконы. Интересна и здѣсь попытка художника изобразить троячность лицъ, и сдѣлавъ онъ это такимъ образомъ. По сторонамъ лика юноши въ нимбѣ, нарисованы два лика приблизительно того же типа и въ такихъ же нимбахъ, но въ профиль.

Нѣсколько иконъ иллюстрируютъ позднія, не евангельскія притчи, главнымъ образомъ, изъ «Пролога». Напримѣръ, двѣ иконы изображаютъ «Посѣщеніе нѣкоего монастыря Іисусомъ Христомъ въ образѣ нищаго» (№№ 619 и 620). Въ композиціи ихъ—большая разница, но сущность остается той же. Въ то время какъ въ трапезѣ идетъ угощеніе князей и вельможъ, игумену докладываютъ о приходѣ нищихъ. Сцена помѣщена въ верхней части иконы; здѣсь интересны бытовые подробности, одежды князей и бояръ, сосуды, монастырская кухня, поварь, виночерпій и т. д. Занятый приѣмомъ знатныхъ лицъ, игуменъ не обращаетъ вниманіе на нищихъ. И когда братія узнаетъ, что съ нищими явился Христосъ,—игуменъ въ волненіи бѣжитъ къ воротамъ и бросается ницъ, прося прощенія у отвергнутаго имъ Спасителя. Другая притча—«О слѣпцѣ и хромцѣ», извѣстная также и по Поученію Кирила Туровскаго. Каждый моментъ ея на иконѣ такъ поясненъ въ живописи, что не будь поясненій на словахъ,—смыслъ притчи легко понялъ бы каждый. Хромой человѣкъ, слѣвшій на слѣпого для того, чтобы общими силами срывать плоды въ саду, въ которомъ они были назначены сторожами, изображенъ въ средней части композиціи. Слепца—Спаситель поручаетъ имъ охрану плодовъ, справа—они изгоняются Спасителемъ изъ сада. Далѣе идетъ наказаніе ихъ ангеломъ-копѣеносцомъ,—и все скомпоновано съ





«Лѣстница» Іоанна Синайскаго.  
(Собраніе Н. П. Лихачева).

L'échelle de Jean de Sinai. Icone russe.  
(Collection N. Likhatcheff).



тою цѣлью, чтобы наглядно показать аллегорію незамысловатой притчи, очень популярной въ средніе вѣка на востокѣ и на западѣ.

Такимъ образомъ, перечисленныя иконы въ большинствѣ случаевъ имѣютъ ближайшее отношеніе къ старинной русской письменности, и сюжеты ихъ извѣстны и изъ литературныхъ памятниковъ.



*Видѣніе Петра Александрійскаго.  
(Собраніе Н. П. Лихачева).*

*La Vision de St. Pierre d'Alexandrie. Icone  
russe.  
(Col'ection N. Likhatscheff).*

Къ числу аллегорическихъ иконъ слѣдуетъ отнести еще и такія которыя являются иллюстраціей къ памятникамъ литературнымъ, въ свою очередь основаннымъ на аллегоріи. «Лѣствица» Іоанна Синайскаго, это—сборникъ аскетическихъ поученій, состоящихъ изъ тридцати



главъ. Каждая изъ нихъ имѣетъ въ виду одну изъ монашескихъ добродѣтелей, которыя, словно ступени лѣстницы, ведутъ къ совершенству. Икона № 260 наглядно рисуетъ это символически. Предъ храмомъ съ



Полочка отъ складня: Казанская Божія Матерь и святые.

Partie d'un tryptique: La Vierge de Kazan et les Saints. (Collection N. Likhatcheff).

тремя куполами, на каедрѣ проповѣдника, Іоаннъ Синайскій поучаетъ монаховъ и показываетъ имъ на лѣстницу, занимающую правую сторону иконы. По лѣстницѣ взбираются вверхъ иноки въ драматическихъ позахъ. Нѣкоторые изъ нихъ срываются и летятъ внизъ, къ подхватывающимъ ихъ дьяволамъ. Тѣмъ инокамъ, которые достигли высшихъ ступеней, ангелы предлагаютъ вѣнцы. Вверху лѣстницы—райскія врата, въ которыхъ принимаютъ «совершенныхъ» Христосъ, Іоаннъ Креститель и Богоматерь вмѣстѣ съ ликами пророковъ, апостоловъ, святителей и т. д.

Замѣчая нашъ обзоръ одного лишь отдѣла изъ богатѣйшаго собранія памятниковъ стариннаго русскаго искусства, мы замѣтимъ только, что этимъ интересъ его далеко не исчерпывается. Н. П. Лихачевъ широко понимаетъ предѣлы изученія иконописи и привлекаетъ къ дѣлу все, что только можетъ дать какое-нибудь объясненіе какъ со стороны техники, такъ и содержанія. Поэтому, наряду съ иконами, въ его атласѣ нашли

себѣ мѣсто снимки съ миниатюръ греческихъ и русскихъ рукописей. Во вторыхъ, среди греческихъ и русскихъ иконъ попадаются такія, которыя носятъ слѣды «фряжскаго» вліянія. Къ специально западному искусству имѣетъ отношеніе рядъ рѣдкихъ иконъ въ собраніи издателя. Укажемъ, напримѣръ, на «Святое семейство» письма Анжело Бизамани, въ Отранто (№ 97 и 98). Время жизни этого художника, не

отрѣшившагося еще отъ иконописныхъ традицій и вносящаго въ свои иконы-картины элементы итальянскаго искусства, относили до сихъ поръ къ разнымъ эпохамъ, и только Н. П. Лихачеву удалось опредѣленно отнести его къ первой половинѣ XV вѣка, благодаря прочитанной имъ датѣ—1432 годъ. Еще нѣсколько подобныхъ примѣровъ, которые, къ сожалѣнію, не умѣстятся въ нашемъ краткомъ очеркѣ,—и читателямъ станетъ вполнѣ понятнымъ громадное научное и художественное значеніе всего изданія. Втеченіе многихъ лѣтъ его будутъ изучать русскіе и западные историки искусства, а все его значеніе будетъ оцѣнено, вѣроятно, только послѣ выхода обѣщаннаго изслѣдованія Н. П. Лихачева, отъ котораго мы услышимъ безусловно новое слово.

А. И. Яцимирскій.



Каталоги музеевъ Академіи Художествъ, составляемые барономъ Н. Врангелемъ и издаваемые журналомъ «Старые Годы», будутъ выходить съ будущаго года въ видѣ приложенія къ журналу. Въ настоящее время работа по составленію текста уже близится къ концу.







*Билетъ для входа въ Королевскую ложу  
Оперы 1834 г.*

*Billet d'invitation à l'Opéra. 1834.*

## МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

### ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

#### ПАРИЖСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

(Musée de l'Opéra).

Памятники сѣдой театральной старины не пользуются должнымъ уваженіемъ общества. Въ этомъ они походятъ на жрецовъ театрального искусства, — проходитъ молодость, наступаетъ старость и артистъ развѣнчанъ. Такъ же быстро развѣнчивается публичкой все относящееся къ театру.

Реликвии театра сосредоточены большею частью въ рукахъ частныхъ лицъ, фанатиковъ театрального искусства. Въ то время какъ въ каждомъ европейскомъ городѣ есть нѣсколько картинныхъ и скульптурныхъ галерей, музеевъ посвященныхъ театру почти нѣтъ. Сколько интересныхъ и художественныхъ предметовъ, только ввиду отсутствія театральныхъ музеевъ, исчезло безвозвратно. Сохранность ихъ могла бы быть весьма интересна и полезна какъ новое освѣщеніе художественныхъ вкусовъ общества прошедшихъ вѣковъ. Эскизы и макеты декораций, рисунки костюмовъ, бутафорскіе предметы—все это художественное и научное богатство, для насъ совершенно исчезнувшее.

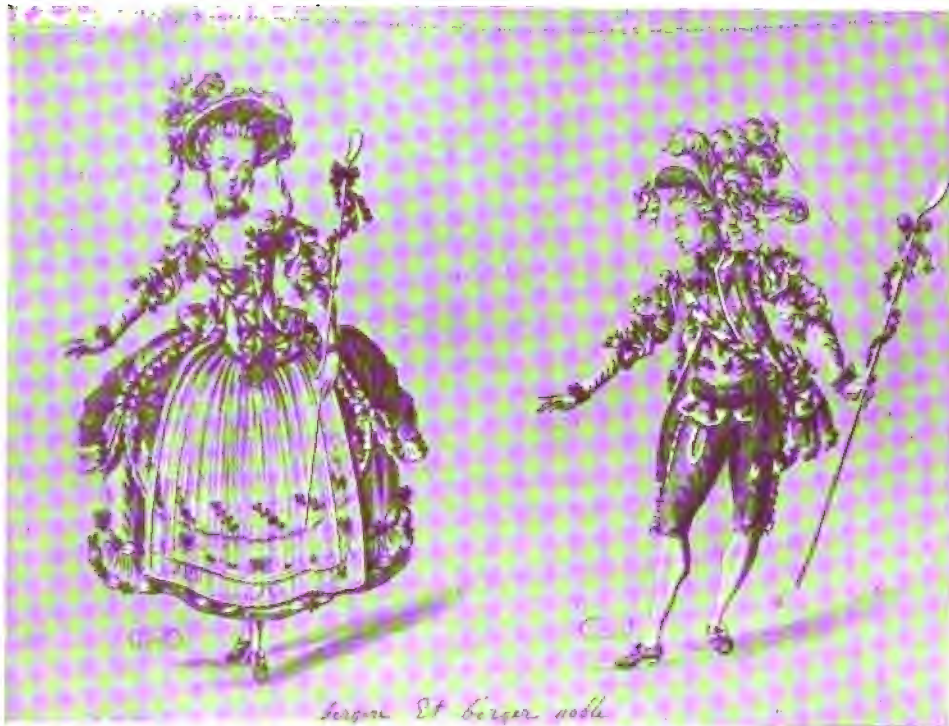
Столица міра, Парижъ, въ этомъ отношеніи составляетъ исключеніе. Въ зданіи Национальной Оперы (или Академіи Музыки и Танцевъ) пріютится небольшой театральный музей. Образовался онъ совершенно

случайно—вслѣдствіе паденія имперіи и провозглашенія во Франціи республиканскаго образа правленія.

По плану архитектора помѣщеніе занятое нынѣ музеемъ предназначалось подъ фойе Императорскаго Дома. Но такъ какъ зданіе Национальной Оперы было закончено (1875 г.) послѣ паденія Имперіи, то дирекція рѣшила въ свободныхъ залахъ устроить театральныи музей.



Съ чисто-художественной стороны музей не имѣетъ большого значенія, такъ какъ не блещетъ громкими именами художниковъ и скульпторовъ. Онъ болѣе близокъ и дорогъ любителямъ и фанатикамъ театральнаго искусства. Въ немъ съ трогательною любовью и большимъ стараніемъ собраны предметы, невольно напоминающіе посѣтителю имена композиторовъ и музыкантовъ, передъ которыми благоговѣло общество, имена оперныхъ и драматическихъ артистовъ, передъ которыми трепетала публика зрительнаго зала, и имена представителей сказочнаго искусства хо-



Эскизы оперных костюмов XVII в.  
(Париж, Национальная Опера).

Costume d'opéra du XVII-e siècle.  
(Paris, Musée de l'Opéra).

реографіи. Люлли, Гретри, Мольеръ, Берлиозъ, Верди, Паганини, Керубини, Чайковскій, Вагнеръ, Россини, Віардо, Тамберликъ, Рашель, Тальони, Черитто, Гриси — все это навѣваетъ на васъ мысли о далекомъ прошломъ театра, о пережитыхъ нашими дѣдами ощущеніяхъ, подъ залитыми яркимъ свѣтомъ сводами театральныхъ зданій.

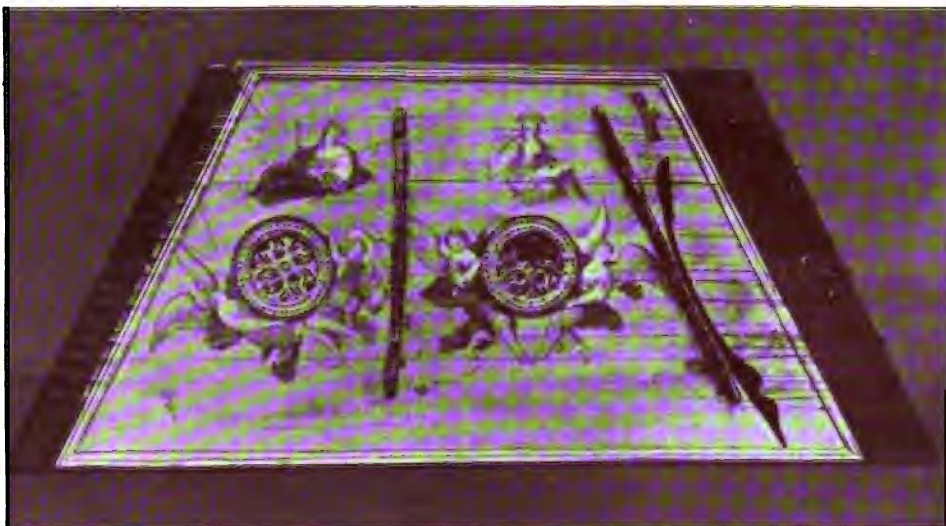
Развѣ можно подойти безъ благоговѣйнаго чувства къ вѣнику, которымъ былъ увѣчанъ въ Парижѣ Петръ Ильичъ Чайковскій, или къ смычку Паганини этого «волшебника звуковъ» или къ діадемѣ Тальони, которую она неизмѣнно носила, танцуя въ балетахъ.



Постановочная часть театральнаго искусства выражена въ музеѣ довольно слабо — нѣсколько макетовъ, изображающихъ въ разрѣзѣ сцену и зрительный залъ театра въ Tuileries и оперы въ Palais Royal (1770—1781 г.).

Исторія театральнаго костюма очень богато обставлена. Въ папкахъ и въ витринахъ хранятся нѣсколько тысячъ рисунковъ исполненныхъ,





*Итальянскій тимпанъ конца XVII в.  
(Парижъ, Національная Опера).*

*Tympanon italien, fin du XVII-e siècle.  
(Paris, Musée de l'Opéra).*

лучшими художниками для театральныхъ костюмовъ. Среди этихъ рисунковъ въ особенности хороши эскизы Буше, Боке и Беренъ.

Кромѣ рисунковъ въ стеклянныхъ шкапахъ стоятъ макеты костюмовъ. Одинъ изъ нихъ иллюстрируетъ трансформацию балетнаго костюма.

Изъ музыкальныхъ инструментовъ очень интересны итальянскіе тимпаны конца XVII вѣка съ стильными рисунками.

Всѣ стѣны музея увѣшаны картинами и портретами. Очень интересны двѣ картины Hubert-Robert'a. Одна изъ нихъ изображаетъ пожаръ оперы въ Palais Royal 8 іюня 1781 года, а другая развалины этой же оперы послѣ пожара.

Далѣе слѣдуютъ: портретъ опернаго пѣвца Желіота, приписываемый кисти Ванъ-Лоо, портретъ Глюка, исполненный Cochin, картины, писанные масляными красками и изображающія представленіе балета «Дезертиръ» работы Моро и оперу Вольтера и Рамо «Принцесса Наварская» (23 февраля 1745 года).

Въ стѣнныхъ витринахъ помѣщены великолѣпныя севрскія статуетки: типы Мольеровскихъ коме-



*Гретри, Миниатюра.  
(Парижъ, Національная Опера).*

*Gretry, Miniature.  
(Paris, Musée de l'Opéra).*

дій и граціозныхъ и жеманныхъ танцовщицъ эпохи Людовика XV.

Отдѣлъ миниатюръ очень бѣденъ и большая часть изъ нихъ неподписныя. Но за то лица изображенныя на нихъ очень интересны: Люлли, Гретри, драматическій артистъ Сен-Жоржъ и др.. Въ глазахъ любителя театра эти имена скрываютъ всѣ недостатки художественнаго исполненія миниатюры.

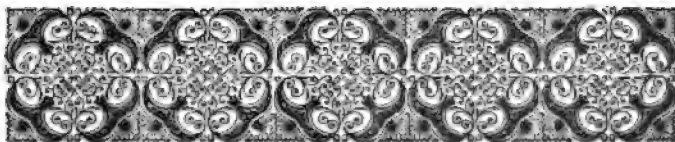
Нѣсколько великолѣпныхъ каррикатуръ на сценическихъ дѣятелей дополняютъ художественную сторону музея. Онѣ воскрешаютъ передъ нами Листа, Россини, Вестриса, Гюэмара и другихъ жрецовъ театральнаго искусства.

Все остальное посвящено реликвіямъ сѣдой старины. Эти предметы навѣваютъ самыя разнообразныя мысли. Многіе изъ нихъ были свидѣтелями славы артистовъ, другіе печальнаго конца. Въ простой деревянной шкатулкѣ собраны обгорѣвшіе остатки балетной тюники извѣстной танцовщицы Эммы Ливри, сгорѣвшей во время генеральной репетиціи оперы «Нѣмая изъ Портичи» 15 ноября 1862 года. Рядомъ хранятся художественныя бутафорскія вещи найденныя послѣ пожара зданія оперы въ 1873 году на улицѣ Lepelletier.

Какъ драгоценныя украшенія египетскаго фараона въ саркофагѣ, покоятся теперь эти бывше свидѣтели шумной славы въ душныхъ стѣнахъ музея. И только взоры рѣдкаго гостя-театрала тревожатъ ихъ отъ вѣчнаго сна.

М. Бурнашевъ.





## ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Въ апрѣльской книжкѣ журнала «Старые Годы» на стр. 138 Э. Э. Лендъ описываетъ хранящіеся въ Эрмитажѣ части доспѣха, принадлежавшаго по преданію Лжедмитрію I.

Документально установить степень достовѣрности этого преданія могъ бы, казалось мнѣ, лучшій въ настоящее время знатокъ обширнаго матеріала, касающагося личности и эпохи перваго Самозванца, — П. О. Пирлингъ. Къ нему то я и обратился за разъясненіемъ вопроса о загадочномъ доспѣхѣ, поднесенномъ Александру II покойнымъ Базилевскимъ.

Прилагаемое письмо Павла Осиповича должно быть по праву признано рѣшающимъ заключеніемъ наиболѣе компетентной инстанціи, а посему и считаю долгомъ сообщить его редакціи этого журнала.

Ив. Щукинъ.

Вы обратили мое вниманіе на статью г. Ленца о доспѣхахъ Лжедмитрія. Въ свою очередь могу вамъ доставить нѣкоторое къ ней дополненіе.

Во II томѣ, стр. 35, *Historia generalis Fratrum Discalceatorum* говорится, что Александръ Рангони привезъ Димитрію *equitis armati vestes et ornamenta... operis italici pretiosissima*. Свидѣтельство Кармелитовъ, на которое ссылается историкъ, не подлежитъ сомнѣнію. Они были очевидцами и совершили поѣздку изъ Кракова въ Смоленскъ вмѣстѣ съ Александромъ Рангони, а потомъ встрѣтились съ нимъ въ Москвѣ.

О всемъ этомъ упоминается въ моемъ трудѣ: «Изъ смутнаго времени», стр. 62. А въ подстрочномъ замѣчаніи я прибавилъ: любопытно было бы навести справку, не находятся ли эти доспѣхи въ Оружейной Палатѣ?

Возбужденный г. Лендомъ вопросъ мнѣ кажется теперь окончательно рѣшеннымъ.

Парижъ

10 іюля 1907 г.

Пирлингъ.

Очень прошу лицъ, владѣющихъ произведеніями русскихъ скульпторовъ XVIII и начала XIX вѣка, сообщить мнѣ свои адреса, дабы воспользоваться этими предметами для моего труда.

Баронъ Н. Врангель.



## ОТВѢТЫ:

**М. Н. Гамзѣеву.**—Первое представленіе Стариннаго театра предполагается 7 декабря въ залѣ Новаго театра (Кононовскаго). Запись на мѣста принимается письменно у М. Н. Бурнашева (Литейный, 15).

**Несчастному коллекціонеру.** Хотя наше законодательство и не предусматриваетъ вопроса о художественныхъ поддѣлкахъ, но все же при покупкѣ произведенія искусства съ удостовѣреніемъ продавца въ подлинности покупатель, въ случаѣ обмана, можетъ возбудить преслѣдованіе въ уголовномъ порядкѣ.

Съ житейской точки зрѣнія намъ кажется лучшее средство для наказанія поддѣльвателей—освѣдомлять путемъ печати о всѣхъ случаяхъ обмана съ указаніемъ лицъ, воспользовавшихся неопытностью покупателя.

**Казань. А. Р. Переpletчиковъ** подѣ фамиліей *Simier* было двое—отецъ и сынъ. Первый работалъ въ началѣ XIX столѣтія и былъ придворнымъ переpletчикомъ Императрицы Маріи-Луизы; второй былъ извѣстенъ въ серединѣ 30-хъ годовъ. Оба считались превосходными мастерами; ихъ работы, отличающіяся замѣчательнымъ вкусомъ, изумительнымъ разнообразіемъ рисунка и роскошью позолоты, цѣнятся на книжномъ рынкѣ наравнѣ съ произведеніями *Thouvenin* и *Bozérian*.

**Петербургскому подписчику.** *Bernard* былъ мебельщикомъ временъ Людовиковъ XV и XVI. Свѣдѣній о его работахъ имѣется мало, но, по всѣмъ вѣроятіямъ, онъ славился своими высокими качествами, такъ какъ въ каталогѣ знаменитаго коллекціонера того времени *Blondel de Gogny* значатся два комода съ его подписью, оба украшенные саксонскими медальонами. Уже одно то обстоятельство, что коллекціонеръ этотъ былъ извѣстенъ удивительною осторожностью въ выборѣ вещей, достаточно говорить въ пользу мастера.



Издатель П. П. Вейнеръ.

Редакторъ В. А. Вережагинъ.







ГЛАВА ПЕРВАЯ

...возвращаетъ о нахожденіи...  
...мало...  
...мастеръ, ко-  
...иута! Прислужаю того являю...  
...готовность...  
...ий его кисти); неде...  
...кости многія его про...  
...ставныхъ же обра...  
...ихи его ждали...  
...и р...  
...аны за не...  
...мое издана...  
...найдено сре...  
...оторыхъ оч...  
...омъ П...  
...къ болы...  
...охниже моя...  
...о думаетъ...  
...гаемой те...  
...цель тому...  
...о въ Норманн...  
...частномъ...  
...перешли...  
...на корт...  
...вернула...  
...рона...  
...какъ и...



*Рембрандт: женскій портретъ (Гендрика Стоффельса?).  
(Изъ собранія О. Хульджинскаго въ Берлинѣ).*

*Rembrandt: portrait de jeune femme (Hendrike Stoffels?).  
(Collection Huldshinsky à Berlin).*



**«ПОРТРЕТЪ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ» РЕМБРАНДТА ВЪ СОБРАНИИ  
О. ХУЛЬДЖИНСКАГО ВЪ БЕРЛИНѢ.**

(Un portrait de jeune femme, par Rembrandt, dans la collection Huldshinsky  
à Berlin,—par Wilhelm Bode).

Въ наши дни, когда печать возвѣщаетъ о находкѣ картины кого либо изъ великихъ старыхъ мастеровъ, мало оказывается довѣрія такому извѣстiю. И все таки, каждый годъ, еще и еще, появляются находки подобныхъ произведенiй и чаще всего именно того мастера, который всѣхъ болѣе цѣнится нами—Рембрандта! Причинъ этого явленiя много: необычайная плодовитость этого художника (мы знаемъ уже теперь свыше 600 произведенiй его кисти); недостаточная оцѣнка его работъ втеченiе долгихъ лѣтъ, когда многiя его произведенiя разсѣялись по частнымъ собранiямъ; главнымъ же образомъ большое различiе манеры Рембрандта въ разныя эпохи его жизни, почему какъ юношескiя его произведенiя, такъ и работы послѣднихъ лѣтъ долгое время не были признаны или признаны за подлинныя его труды. Такимъ образомъ случилось, что, когда мое изданiе картинъ Рембрандта уже подходило къ концу, мною было найдено еще около ста его собственноручныхъ произведенiй, изъ которыхъ очень многiя могли быть помѣщены лишь въ дополнительномъ томѣ. Правда, это главнымъ образомъ юношескiя работы, которыя въ большинствѣ случаевъ являютъ намъ мало того, чѣмъ мы особенно восхищаемся въ Рембрандтѣ. Лишь рѣдко выплываетъ изъ забвенiя произведенiе лучшей эпохи мастера, такое, какъ воспроизведенный на прилагаемой гелиогравюрѣ портретъ, обрѣтенный въ Дрезденѣ нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ и находящiйся нынѣ въ галереѣ г. Хульджинскаго въ Берлинѣ. Найдены онъ былъ Эрнестомъ Говеттъ въ маленькомъ частномъ собранiи въ Дрезденѣ и вскорѣ перешелъ въ коллекцiю теперешняго его владѣльца.

Изображена на картинѣ молодая женщина или дѣвушка лѣтъ двадцати. Она повернулась почти лицомъ къ зрителю, освѣщена слѣва, такъ что другая сторона ея лица находится въ тѣни. Портретъ поясной, безъ рукъ, на холстѣ, — какъ и прочiя произведенiя позднѣйшаго времени



художника. Черты лица молодой женщины имѣютъ родственное сходство съ пріятельницей Рембранта, Гендрикой Стоффельсъ (Hendrikje Stof-fels), что дало поводъ въ ней также узнавать Гендрику. Но у послѣдней глаза больше, взглядъ необычайно притягателенъ и ротъ отличается чудной формой, тогда какъ въ настоящемъ портретѣ нижняя губа молодой женщины очень замѣтно выдвинута впередъ. Съ остальныхъ точекъ зрѣнія и по соотвѣтствію возраста Гендрики съ временемъ написанія портрета, такое обозначеніе кажется вполне вѣроятнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, ровный коричневый колеръ, теплый свѣтистый тонъ, сочное письмо всѣхъ деталей заставляютъ отнести картину къ тому самому періоду, когда созданы первые портреты Гендрики — къ 1650 году или немногимъ позднѣе. Въ этой картинѣ характерны та необыкновенная любовь и забота, которыя сквозятъ въ рисунокѣ и исполненіи головы, несмотря на все мастерство и всю свободу письма. Однодвѣтностъ глубоко-коричневаго костюма и каштановыхъ волосъ какъ бы преломляется нѣсколькими сильными остроумными красными штрихами, именно краснымъ бантомъ въ волосахъ.

Какъ умно ими воспользовался художникъ, чтобы ярче отбѣнить свѣтистость тѣла и богатые тона инкарната! Съ подобной же цѣлью онъ такъ широко написалъ костюмъ и фонъ: дабы сильнѣе выдвинуть тщательную выработку головы.

Упомяну еще, что счастливая сохранность картины даетъ ей возможность, еще и въ наши дни, отличаться всей своей первоначальной свѣжестью.

Wilhelm Bode.





Федотовъ: портреты Григорія, Андрея и  
Александра Васильевичей Дружининыхъ.  
(Собств. В. Г. Дружинина).

*Fédotoff: portrait des frères Droujinine.*  
(Арх. à M-r W. Droujinine).

## МАЛОИЗВѢСТНЫЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ

П. А. ФЕДОТОВА.

(МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ).

(Quelques oeuvres peu connues de Fédotoff,—par N. Romanoff).

Имя П. А. Федотова давно считается особенно многозначительнымъ въ исторіи русскаго искусства. Въ нашей небогатой въ общемъ библіографіи по отдѣлу искусства можно указать довольно много воспоминаній, замѣтокъ и статей, относящихся къ Федотову и его творчеству. Правда, за исключеніемъ двухъ-трехъ лицъ, большинство писавшихъ о Федотовѣ не были ни знатоками живописи, ни спеціалистами въ исторіи искусства. Они мѣрили значеніе этого художника съ точки зрѣнія «*pro-fanum vulgus*», но именно по этой причинѣ ихъ взгляды, какъ сложившіеся въ средѣ «большой публики», независимо отъ тенденцій и пристрастій спеціалиста, требуютъ къ себѣ тѣмъ большаго вниманія со стороны художественной критики. Авторы, писавшіе отъ 40-хъ до 80-хъ годовъ, провозгласили Федотова отважнымъ борцомъ противъ ложно-классицизма, почти не имѣющимъ предшественниковъ, виновникомъ дѣлой революціи въ области русскаго живописи, отцомъ всего русскаго національнаго жанра, т. е. истиннаго реализма, сферою котораго, какъ имъ казалось, должно было съ тѣхъ поръ ограничиться все искусство живописи. Однако, какъ ни важно при сужденіи о томъ или другомъ художникѣ знать этотъ «гласъ народа», онъ, вопреки пословицѣ, не всегда является непогрѣшимымъ. На смѣну старымъ поколѣніямъ явились

новья, и странными и даже непонятными могут показаться имъ взгляды ихъ отцовъ. Неужели и Крамской, и Перовъ, и Прянишниковъ, и В. Маковский, и самъ Рѣпинъ, этотъ «послѣдній изъ могикианъ», связаны въ своемъ широко развернувшемся творествѣ съ этими двумя картинками изъ области анекдотическаго жанра, которыми Федотовъ нарушилъ торжественную скуку и холодъ эклектическаго классицизма на академической выставкѣ 1848-го года? Не представляется ли болѣе естественнымъ выводить расцвѣтъ русскаго реального искусства и все творчество передвижниковъ изъ могучаго общественнаго и культурнаго движенія конца 60-хъ годовъ, передъ которымъ забавныя и осторожно выписанныя картины Федотова утрачиваютъ всякое значеніе? Дѣйствительно, въ сравненіи съ творчествомъ передвижниковъ, Федотовъ кажется на первый взглядъ уже не мощнымъ художественнымъ самородкомъ, отважнымъ борцомъ съ академической рутинной, а скорѣе скромнымъ талантливымъ любителемъ изъ офицеровъ, одинаково пробовавшимъ свои силы и въ поэзіи и въ музыкѣ и въ живописи, работавшимъ свѣжо и самобытно, благодаря отсутствію строгой выучки, но за то и слишкомъ кропотливо и непритязательно наивно, чтобы стать протагонистомъ и даже основателемъ школы русскаго реализма. Это различіе



Федотовъ: В. Кн. Михаилъ Павловичъ.  
(Собр. И. С. Остроухова).  
*Fédotoff: Le Grand Duc Michel.*  
(Collection de M<sup>r</sup> Ostrooukhoff).

дается вопросъ, какъ опредѣлить значеніе творчества Федотова, какъ одного изъ историческихъ звеньевъ въ развитіи русскаго искусства.

Повидимому, разрѣшить этотъ вопросъ, возможно только примѣняя къ творчеству Федотова тѣ методы детальнаго анализа и сравнительно-критическаго изученія, которые давно уже выработаны историками всеобщаго искусства на Западѣ. Теперь уже пора примѣнить такой детальный анализъ не только къ одному Федотову, но ко всей исторіи русскаго искусства въ XVIII и XIX вв., изучая каждаго художника въ связи съ его средой, учителями и предшественниками, изслѣдуя и хронологически располагая всѣ отдѣльныя его произведенія, чтобы, при помощи такихъ отдѣльныхъ монографій и изслѣдованій, возсоздать потомъ, какъ изъ готовыхъ кирпичей, органическое цѣльное зданіе исторіи русскаго искусства. Это методъ мелочной и кропотливый, соединяющій въ себѣ трудъ

во взглядахъ современниковъ Федотова и нашихъ, созданное углубившейся исторической перспективой, повидимому, сводится къ вопросу, намѣтилъ ли Федотовъ въ своемъ творествѣ весь путь и послѣднія границы реализма въ русской живописи, или онъ явился лишь однимъ изъ раннихъ и случайныхъ «precursori» этого мощнаго движенія, которое возникло бы и помимо вліянія его творчества, воплотивъ самостоятельно, во всей своей типичности и яркости.

Говоря короче, рож-







собирання, историка и археолога, но необхідний в нинішнє час для вивчаючого російське мистецтво і в всякому випадку єдиним науковим і спроможним привести до точним результатам.

Опыт приблизително такого методического изучения, хотя и в слишком большом общем очерке, мы пытались дать, что касается истории русского жанра и особенно творчества Федотова, в издании «Московская Румянцевская Галерея» (Москва, 1905 г. изд. I. Кнебель). Там мы разделили историю русского жанра на отдельные периоды и отмечали элементы, из которых он складался: период иностранного влияния, который начинается иллюстрациями к Герберштейну и Оларию и завершается рисунками А. Орловского, когда выработаны были и успели даже приобрести слегка национальный внешний оттенок ходовые типы и кодаки бытовых и этнографических композиций, как один из элементов будущего русского жанра. Наряду с этим мы старались отмечать, начиная с конца XVIII в., как особый элемент и зачатки самостоятельного творчества русских художников в духе жанра, был ли то характерный стаффаж в городском ведуге, или несколько украшенный портрет натурщика с чертами бытового типа. Третий важный элемент жанровой живописи дают изображения *intérieur*ов начала XIX века и Венецианов с его школой, дававшие много для разработки чисто внешнего реализма в русском искусстве, для реальной передачи обстановки, костюмов, и портретного изображения простонародных типов.

Мы старались показать, как Федотов воспринял в свое творчество все эти элементы, внесенные в русское искусство его предшественниками, и слил их наконец в одно органическое целое, впервые дав в своих картинах образцы истинно художественного реализма, притом глубоко национального не только по внешнему формам, но и по внутреннему духу. С Федотовым впервые родился русский жанр, вполне национальный и чисто художественный, вместо прежних бытовых и этнографических иллюстраций и этюдов портретного характера. Отмечая особенное положение Федотова, как художника, примкнувшего с одной стороны к некоторым преданиям и взглядам, идущим еще из XVIII века, с другой, создавшего впервые типические формы, которым только в будущем суждено было широкое и разнообразное развитие под влиянием новых общественных идей, мы старались в то же время проследить отдельные моменты художественного развития Федотова. Для этой цели мы сопоставляли указания автобиографии Федотова (по собственной его рукописи, любезно предоставленной нам П. Я. Дашковым) освобождая ее от произвольных искажений редактора «Москвитянина», М. П. Погодина, с известным нам материалом акварелей, эскизов и картин Федотова. Почти весь этот материал был уже раньше отмечен в литературе (см. статьи А. И. Сомова «П. А. Федотов» и В. В. Жерве; Историч. Вѣстн. 1901 г. март и Воен. Сборн. 1902 г. № 11), но значительная часть его еще нигде не была опубликована при помощи фотографических воспроизведений. Не могли этого сделать и мы в «Московской Румянцевской Галереи» по особым условиям этого из-

данія. Мы хотѣли бы теперь восполнить этотъ пробѣлъ и отмѣтить отдѣльные интересные моменты въ творествѣ Федотова, предложивъ на страницахъ «Старыхъ Годовъ» то, что намъ казалось наиболѣе характернымъ изъ произведеній Федотова, до сихъ поръ еще не опубликованныхъ и неизвѣстныхъ не только большой публикѣ, но и многимъ изъ любителей.

Поступивъ въ Академію Художествъ въ 1844 году, Федотовъ, какъ извѣстно, началъ заниматься въ батальномъ классѣ подъ руководствомъ проф. Зауэрвейда. Повидимому, къ этому времени, тотчасъ послѣ оставленія Федотовымъ (въ январѣ 1844 г.) военной службы, относится его акварель (изъ собранія И. С. Остроухова въ Москвѣ), изображающая «Переходъ егерей въ бродъ на маневрахъ» (разм. 30 с.  $\times$  36 с.). Она отличается еще большою наивною техникой. Синія облака, мутныя волны рѣки, грязнобурые обрывы берега, синіе и красные мундиры, румянецъ лицъ переданы схематично, жесткими, грубоватыми красочными пятнами. Но въ деталяхъ легко замѣтить много жизненнаго: отдѣльныя фигуры иногда очень характерны и общее движеніе всего отряда, карабкающихся на обрывы берега егерей, схвачено удачно. Еще К. Брюлловъ отмѣтилъ очень вѣрно способность къ передачѣ движеній, какъ особенность дарованія Федотова; «центральная линія движенія у Васъ вездѣ вѣрна, а остальное придетъ. Продолжайте съ Богомъ, какъ начали» — сказалъ Брюлловъ посѣтившему его Федотову (письмо Федотова къ М. П. Погодину изъ собр. П. Я. Дашкова). Грубоватый характеръ красокъ и рисунка трудно объяснять въ данномъ случаѣ только неопытностью любителя, такъ какъ уже до 1844 года, еще во время службы въ Финляндскомъ полку, Федотовъ исполнилъ нѣсколько акварелей, законченныхъ отчасти по натурѣ и притомъ съ миниатюрной тонкостью, и въ общемъ правильныхъ по рисунку. Къ числу ихъ относятся «Встрѣча В. Кн. Михаила Павловича въ лагерѣ Финляндскаго полка въ 1837 г.» и начатая вскорѣ затѣмъ и оставшаяся неоконченной акварель: «Освященіе знамени послѣ пожара въ обновленномъ Зимнемъ Дворцѣ» (въ собраніи С. С. Боткина, въ Петербургѣ). Аналогичны по характеру и совершенству техники и относящіяся къ той же эпохѣ миниатюрныя акварельныя портреты В. Кн. Михаила Павловича, поражающіе тонкостью и чистотой отдѣлки. Федотовъ, по словамъ Дружинина, сдѣлалъ около 20-ти такихъ портретовъ В. Князя, такъ какъ они, въ виду большого сходства, быстро находили себѣ сбытъ въ магазинѣ Дациаро. Мы приводимъ здѣсь одинъ образецъ этого портрета изъ собранія И. С. Остроухова (другихъ экземпляровъ мы пока не встрѣчали). Если удивительную тонкость и законченность работы въ только что отмѣченныхъ произведеніяхъ еще можно объяснять отчасти кропотливой усидчивостью любителя или частымъ повтореніемъ привычной темы, въ которой художникъ набилъ себѣ руку, то не меньшимъ художественнымъ совершенствомъ, при болѣе характерной и энергичной техникѣ, отличаются приводимые здѣсь два небольшихъ этюда съ солдатъ-натурщиковъ (изъ собр. И. С. Остроухова), исполненные Федотовымъ, если судить по сюжету, вѣроятно, въ періодъ его занятій батальной живописью въ классѣ Зауэрвейда. Въ этихъ двухъ этюдахъ натура передана превосходно. Въ краскахъ столько силы, тепла



*Федотовъ: Этюды.  
(Собрание И. С. Остроухова  
въ Москвѣ).*

*Fédotoff: Études.  
(Collection de M-r Ostrooukhoff  
à Moscou).*



и свѣта, что, еслибъ не отчетливый почти чеканный характеръ техники, мы охотно отнесли бы эти акварели къ послѣднему лучшему періоду въ творчествѣ Федотова. Если въ сравненіи съ этими этюдами «Переходъ егерей въ бродъ» исполненъ совершенно примитивно, то это объясняется скорѣе всего тѣмъ, что эта акварель была, вѣроятно, лишь первымъ наскоро написаннымъ эскизомъ будущей картины. Подъ акварелью рукою Федотова написано: П. Федотовъ. 1844 г. декабрь.

Къ этой же эпохѣ біографы Федотова (Дружининъ, Сомовъ, Толбинъ) относятъ и нѣсколько аналогичныхъ акварелей и рисунковъ изъ военного быта, исполненныхъ Федотовымъ, вѣроятно, такъ же эскизно, напр., «Французскіе мародеры въ русской деревнѣ» (см. очеркъ карандашемъ у В. Е. Маковского), «Вечернія увеселенія въ казармахъ по случаю полкового праздника», «Казарменная жизнь»—серія акварелей въ духѣ Гогарта. Послѣднія, повидимому, были лишь задуманы Федотовымъ и служили часто предметомъ обсужденій и споровъ съ пріятелями, но такъ и не дождались исполненія.

Несмотря на рѣшеніе посвятить себя батальной живописи, природныя склонности Федотова, воспитанныя наблюденіями еще «съ высоты московскаго сѣнника» (см. Дружининъ «Воспоминанія о П. А. Федотовѣ»), все же по прежнему влекли его къ всестороннему изображенію бытовыхъ чертъ и типовъ окружающей его дѣйствительности. Въ его альбомахъ, теперь исчезнувшихъ, среди причудливыхъ каррикатуръ, портретовъ и военныхъ сценъ, всегда встрѣчались и наброски сценъ и типовъ, помѣченныхъ Федотовымъ на обычныхъ его прогулкахъ по закоулкамъ Петербурга, на Смоленскомъ кладбищѣ или въ городкѣ петербургской бѣдноты, Галерной Гавани, гдѣ онъ продолжалъ обогащать, по его собственному выраженію, «основной фондъ своего дарованія», прислушиваясь къ мѣткимъ выраженіямъ, присматриваясь къ лицамъ и сценамъ, заглядывая въ окна и подземныя таверны. Повидимому, къ этимъ рисункамъ изъ Федотовскихъ альбомовъ относится и интересная акварель, принадлежащая профессору А. Б. Фохту въ Москвѣ, «На базарной площади» (21½ с. × 16 с. Подпись: П. Федотовъ 1847), помѣченная 1847 годомъ, въ которомъ Федотовъ написалъ двѣ свои первыя картины «Разборчивая Невѣста» и «Свѣжій Кавалеръ». Акварель изображаетъ одну изъ площадей Петербурга, со всѣхъ сторонъ огражденную скучными сѣрыми и желтыми домами; вдали надъ ними возвышается зданіе каланчи, справа видно наскоро сколоченное сѣрое деревянное строеніе базарныхъ лавокъ. Бѣлая крестьянская лошадка, запряженная въ возъ съ сѣномъ, стоитъ съ типично согнутой задней ногой, точно погрузившись въ дремоту; слѣва, передъ возами съ сѣномъ, пирожникъ продаетъ свой товаръ крестьянину; позади виденъ хозяинъ воза, а вдали два казака верхами; справа двѣ старухи-кумушки ведутъ оживленную бесѣду; за ними виднѣтся толпа посѣтителей базара, и надъ моремъ людскихъ головъ возвышается фигура сидѣльца, спокойно стоящаго въ дверяхъ лавки въ типичной для всѣхъ лавочниковъ позѣ самодовольнаго созерцанія. Въ общемъ вся картинка исполнена въ довольно теплыхъ тонахъ, въ особенности въ ея правой части. Къ акварели кое гдѣ примѣшана гуашь; техника не всегда ровна и одина-



кова, мѣстами носитъ жесткій, несвободный характеръ, мѣстами отличается широтою, воздушною и мягкостью. Въ характерѣ сюжета, композиціи и самыхъ типовъ живо чувствуется связь этой акварели съ безконечнымъ потокомъ шаблонныхъ литографій и рисунковъ, въ которыхъ иностранные художники, прїѣзжавшіе въ Россію съ конца XVIII в., Лепрансъ, Дамамъ Демартрѣ, Аткинсонъ, Гейслеръ и др., изображали типическія сцены русской жизни. Многіе сюжеты, которые встрѣчаемъ у этихъ иллюстраторовъ, какъ, напримѣръ, народное гулянье, качели, казни на торжищѣ, находятся уже въ изданіи путешествія Олеарія, да и по самому характеру и преобладанію чисто этнографическаго интереса эти иллюстраціи представляли лишь дальнѣйшее развитіе рисунковъ, помѣщенныхъ въ изданіи Олеарія. Отличаясь почти совершенно фантастическимъ характеромъ въ изображеніи Лепранса и отчасти Дальстейна и Аткинсона, эти сцены становятся все болѣе вѣрными дѣйствительности у Гейслера, Кольмана, Барбье. Длинный рядъ этихъ иностранныхъ иллюстраторовъ замыкается наконецъ полякомъ А. Орловскимъ, который по своей славянской натурѣ сумѣлъ глубже понять типичныя черты русской жизни и, изображая часто тѣ же сцены, и особенно базары, извозничьи биржи, длинные обозы и высоко нагруженные возы, сумѣлъ придать этимъ сценамъ быта и условнымъ уже до него установившимся простонароднымъ типамъ болѣе русскій и художественный характеръ. Въ своихъ чудной красоты литографіяхъ онъ далъ рядъ богатыхъ, сложныхъ композицій съ эпическою широтою размаха, съ красивою игрою свѣтотѣни. Онѣ образуютъ уже переходъ отъ разряда этнографическихъ рисунковъ къ чисто художественному жанровому творчеству. Фигуры продавца-пирожника и крестьянина слѣва въ акварели Федотова, слабо нарисованныя и условныя по типамъ, живо напоминаютъ еще шаблонные типы Гейслера и типы продавцовъ и покупателей изъ извѣстнаго изданія начала XIX в. «Волшебный Фонарь»; удаляющіеся казаки и крестьянская лошадка взяты какъ будто цѣликомъ изъ литографій Орловскаго, за то двѣ старухи слѣва, необычайно типичныя и полныя юмора фигуры, чуждыя всего условнаго, и вообще вся лѣвая сторона съ толпою у базарныхъ лавокъ, богатая жизненной правдой и движеніемъ и написанная шире и свободнѣе остальныхъ частей, обнаруживаютъ проблески самостоятельнаго крѣпнущаго дарованія Федотова.

Но обратимся къ автобіографіи Федотова (по рукописи П. Я. Дашкова) и выскажемъ нѣсколько замѣчаній объ одномъ исчезнувшемъ теперь эскизѣ художника, который можетъ дать намъ матеріалъ для нѣкоторыхъ заключеній въ дальнѣйшемъ. «Старая страсть къ нравственно критическимъ сценамъ изъ обыкновенной жизни, прорывавшаяся уже и прежде (и наиболѣе утвержденная въ душѣ)», говоритъ Федотовъ въ автобіографіи, «получивши поощрительный отзывъ и благословеніе на чинъ народнаго правоописателя отъ И. А. Крылова, теперь на свободѣ развилась вполнѣ, такъ что профессоръ его Зауэрвейдъ нашелъ не лишнимъ оставить ученика своему собственному влеченію, и начались тогда по временамъ появляться уже сложные эскизы (зачеркнуто въ рукописи самимъ Федотовымъ:.... направленіе это высказывалось въ эскизахъ)». Очевидно, подъ «сложными эскизами» въ



*Федотофф: Un jour de marché.  
(App. à M-r A. Foch, à Moscou).*

*Федотов: На базарной площади.  
(Собр. А. Б. Фохта, в Москве).*



которых «начало высказываться направлѣніе» народнаго правоописателя, Федотовъ разумѣетъ и тѣ нѣсколько эскизовъ сепіей, которые находятся теперь въ Третьяковской галлерей. Эти эскизы интересны, какъ упражненія Федотова въ правоучительномъ стилѣ Гогарта. Какъ извѣстно, изъ этихъ эскизовъ Федотова, находящихся теперь въ Третьяковской галлерей, и другихъ его произведеній въ 1850 году была устроена выставка въ «Художественномъ Классѣ» въ Москвѣ. Среди этихъ эскизовъ былъ тогда и эскизъ «Крестины», повидимому, недошедшій до насъ: но крайней мѣрѣ его нѣтъ въ извѣстныхъ намъ коллекціяхъ рисунковъ Федотова. Какъ и остальные эскизы Федотова на Московской выставкѣ, эскизъ «Крестины», вѣроятно, былъ исполненъ сепіей



*Федотовъ: портретъ А. М. Пассевичъ.  
(Собств. С. С. Вакулиной).*

*Fédotoff: portrait de M-me Patsévitch.  
(App. à M-me Bakoulina).*



*Федотовъ: портретъ  
М. М. Родіоновской.  
(Собств. С. С. Бакулиной).*

*Fédotoff: portrait de  
M-me Rodionoffsky.  
(App. à M-me Bakouline).*

— очевидно, именно этотъ эскизъ и разумѣлъ А. И. Сомовъ въ составленномъ имъ каталогѣ произведеній Федотова (Сомовъ «П. А. Федотовъ» изд. 1878 г.), въ которомъ «Крестины» отнесены къ разряду «акварелей, неизвѣстно гдѣ находящихся». Самъ Федотовъ такъ описываетъ намъ эскизъ «Крестины», бывшій на Московской выставкѣ: «Бѣдное семейство, дѣти дерутся за ломоть хлѣба. Старуха-прислуга стружками и ломаными стульями топить лежанку. Является дьячекъ съ купелью и

просвирия. А отецъ семейства является къ женѣ съ бутылками вина, чтобъ справить крестины на славу». («Москвитянинъ» 1850 г. апр. кн. 2, отд. V стр. 176). Описаніе этого эскиза дано также въ статьѣ В. В. Толбина «Павелъ Андреевичъ Федотовъ», написанной вскорѣ послѣ смерти Федотова (Памятникъ 1854 г. № 1). Хотя вообще эта статья не свободна отъ ошибокъ и представляетъ спѣшно составленную компиляцію, однако эскизы Федотова (въ томъ числѣ и эскизъ «Крестины») Толбинъ могъ еще видѣть самъ, и мелкія подробности ихъ, только имъ отмѣченныя, поэтому нельзя оставить безъ вниманія. По словамъ Толбина, въ «Крестинахъ» художникъ изобразилъ «комнату, раздѣленную на два отдѣленія ситцевымъ пологомъ... родильница,... вынудъ изъ корзинки, служащей вмѣсто колыбели, младенца, собирается кормить его... Въ смятой старой шляпѣ, въ засаленномъ фракѣ, локти котораго прорваны, отецъ горделиво держитъ надъ головой, въ каждой рукѣ, по бутылкѣ клико, между тѣмъ какъ четверо другихъ его дѣтей спорять и ссорятся за кусокъ бѣлаго хлѣба. Вмѣсто дровъ, кухарка собирается топить печку бумажками, стружками и обломками отъ старой мебели. По лицу отца семейства замѣтно, что онъ въ полномъ восторгѣ отъ своей покупки и ни на что прочее не желаетъ обращать никакого вниманія». Описанія Федотова и Толбина позволяютъ думать, что главный интересъ эскиза заключался въ назидательномъ сопоставленіи страданія и жалкой нищеты съ озлобленіемъ дерущихся дѣтей и пьяною безпечностью отца. Дьячекъ и просвирия, повидимому, были





*Федотовъ: портретъ М. П. Дружининой.  
(Собств. В. Г. Дружинина).*

*Fédotoff: portrait de M-me Droujinine.  
(App. à M-r W. Droujinine).*



лишь второстепенными фигурами, не особенно замѣтными, такъ что Толбинъ даже забываетъ объ нихъ упомянуть.

Мы ограничимся пока лишь этимъ выводомъ, который еще пригодится намъ впослѣдствіи и обратимся къ дальнѣйшимъ строкамъ автобіографіи. «Черезъ три года этюдныхъ», читаемъ мы здѣсь, «начались пробы писанія въ миниатюрѣ масляными красками. Для практики онъ переписалъ этой манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ и потомъ принялся за несложныя картины». Мы приводимъ здѣсь въ снимкахъ наиболѣе интересные образцы такихъ маленькихъ портретовъ Федотова, которые хотя и были упомянуты въ печати (статья В. В. Жерве «Историч. Вѣстн.» 1901 г. мартъ), но нигдѣ не были приведены въ изображеніяхъ. Три изъ нихъ, исполненные акварелью, относятся еще къ эпохѣ 30-хъ годовъ, когда Федотовъ еще былъ офицеромъ Финляндскаго полка и не отдался еще исключительно искусству. Эти портреты изображаютъ хорошихъ знакомыхъ Федотова, членовъ семьи Родивановскихъ, его товарищей по полку (собств. С. С. Бакулиной, Павловскъ). Одинъ изъ нихъ представляетъ Анну Михайловну Пацевичъ, урожденную Родивановскую. Это шатенка, съ выразительными синими глазами, съ пышною косой, уложенной корзинкой въ нѣсколько рядовъ, въ свѣтлоголубомъ платьѣ съ кружевнымъ жабо, съ синей бархаткой фероньерки на лбу. Тонъ лица теплый, желтовато-розовый съ блѣдно-синеватыми тѣнями; темный фонъ проложенъ широкими коричневатыми и синеватыми мазками и представляетъ какъ бы отдаленное подобіе облаковъ и неба (разм.  $14\frac{1}{2}$  с.  $\times$   $18\frac{1}{2}$  с.). Второй портретъ — ея сестры Маріи Михайловны Родивановской, 25 лѣтъ отъ роду, свѣтлой шатенки, съ такою же роскошною косой и черной лентой фероньерки, какъ и у сестры, въ темно-синемъ платьѣ, въ прозрачной лиловой косынкѣ, прикрывающей декольте; въ ушахъ золотыя серьги съ изумрудами. Въ углу подпись карандашомъ: П. Ф. 183; послѣдняя цифра даты (7 по словамъ владѣлицы) скрыта за рамой. Колоритъ въ общемъ тотъ же, что и въ первомъ портретѣ ( $14\frac{1}{2}$  с.  $\times$   $18\frac{1}{2}$  с.). Третій портретъ изображаетъ мужа первой дамы Семена Васильевича Пацевича, врача Финляндскаго полка. Это — свѣтлый блондинъ съ слегка грустнымъ выраженіемъ голубыхъ глазъ. Онъ въ черномъ форменномъ сюртукѣ, съ золотыми галунами, и сидитъ облокотившись рукой на темно-красную спинку кресла. Колоритъ и фонъ таковы же, какъ и въ предыдущихъ портретахъ, только тонъ лица нѣсколько теплѣе. Подпись гуашью П. Ф. 1836. VIII ( $12\frac{1}{2}$  с.  $\times$   $15\frac{1}{2}$  с.). По чистотѣ и силѣ красокъ эти работы хотя и уступаютъ портретамъ знаменитыхъ акварелистовъ того времени, но отличаются той симпатичной свѣжестью и безыскусственной, счастливой техникой, которая такъ часто бываютъ свойственны произведеніямъ даровитыхъ самоучекъ-любителей. Въ общемъ эти три портрета напоминаютъ блѣднымъ матовымъ желтоватымъ тономъ лицъ, холодными коричневыми и синеватыми мазками фона и наряднымъ видомъ изображенныхъ (по крайней мѣрѣ въ женскихъ портретахъ) акварельные миниатюрные портреты на эмали, фарфорѣ и кости, весьма распространенные въ XVIII и началѣ XIX в.в. Всѣ три лица въ высшей степени типичны и характерны, и если лица дамъ не лишены еще чисто портретной оффи-

ціальности и обнаруживаютъ мало внутренней жизни, то въ мужскомъ портретѣ сдѣлана попытка захватить натуру въ болѣе простой житейской позѣ и освѣтить внутреннимъ выраженіемъ лицо. Едва ли можно сомнѣваться, что въ отношеніи сходства всѣ три портрета были въ высшей степени удачны. Если нѣкоторые недостатки рисунка (напр. очертанія руки въ портретѣ Пацевича) еще обличаютъ въ художникѣ любителя, которому многое дается не легко, то въ дальнѣйшихъ работахъ Федотова чувствуется уже большая увѣренность и въ этомъ отношеніи.

Побѣждая уже съ большей легкостью трудности рисунка, Федотовъ удачно справляется съ сложною задачей изобразить портретъ-группу, которой онъ при этомъ придаетъ характеръ жанровой сцены. Таковы двѣ упомянутыя выше акварели Федотова конца 30-хъ годовъ: «Пріѣздъ В. Ки. Михаила Павловича въ лагерь Финляндскаго полка» и «Освященіе знаменъ». Къ этому же типу относится и менѣе сложная по задачѣ акварель собств. В. Г. Дружинина, Петербургъ), изображающая трехъ братьевъ Дружининыхъ, сослуживцевъ Федотова. Слѣва, положивъ одну руку, съ угольникомъ въ рейсфедеръ, на зеленый ломберный столъ, на которомъ видны начерченные мѣломъ, вѣроятно, во время карточной игры, крестики и цифры, а въ другой держа чубукъ и пуская изо рта струю табачнаго дыма, сидитъ Андрей Васильевичъ Дружининъ. Передъ нимъ лежитъ листъ бумаги. Посреди за столомъ, лицомъ къ зрителю, изображенъ Григорій Васильевичъ Дружининъ, передъ нимъ—раскрытая книга; справа отъ зрителя сидитъ старшій братъ, писатель Александръ Васильевичъ Дружининъ въ черномъ штатскомъ платьѣ, положивъ правую руку на столъ, а другую опустивъ на спинку краснаго кресла. Передъ нимъ также раскрытая книжка и чернильница съ перомъ. Тутъ же справа на столѣ лежатъ еще двѣ книги и двѣ гипсовые маски, рисовать съ которыхъ, вѣроятно, приготовился сидящій слѣва. На стѣнѣ видны золоченныя рамки картинъ и между ними лампа. Фигуры выдѣляются на темномъ тепловато-сѣромъ фонѣ стѣны. (Подъ темнымъ ободкомъ портрета, справа, подпись: 1840. Декабрь II. Федотовъ). По technikѣ это блестящій образецъ «писанія въ миниатюрѣ», къ которому Федотовъ, очевидно, чувствовалъ особое пристрастіе. Мундиры и всѣ мелочи обстановки выписаны превосходно. Подобная же превосходная миниатюрная акварель Федотова, полупортретнаго-полужанроваго характера, относящаяся, вѣроятно, къ тому же времени, есть въ собраніи рисунковъ А. И. Сомова (Петербургъ). Она изображаетъ денщика, съ удобствомъ расположившагося на барскомъ креслѣ, у стола. Всѣ мелкіе аксессуары: гитара у кресла, листы рисунковъ на полу, круглое зеркальце, бритвы, тарелка съ акварельными красками, бумаги на столѣ выписаны удивительно тонко, изящно и съ любовью. Видно, что Федотовъ уже овладѣлъ техникою акварели настолько, что могъ выработать себѣ въ ней въ высшей степени своеобразный, простой и безпритязательный, но тѣмъ еще болѣе изящный пріемъ, въ которомъ неразрывно связаны преданія аристократически изящной акварельной миниатюры XVIII вѣка на слоновой кости и эмали табакерокъ и медальоновъ и демократическая безыскусственность и правда реализма XIX вѣка, близкій расцвѣтъ котораго уже предвѣщало дарованіе Федотова. Портреты братьевъ Дружининыхъ—это одно-

временно и драгоценная ювелирная безделка и первая серьезная попытка дать правдивую внутреннюю характеристику лицъ средствами искусства. Художникъ старается застичнуть ихъ въ распложъ, въ обыденныхъ житейскихъ неофициальныхъ позахъ, въ разстегнутыхъ по домашнему мундирахъ, окружить ихъ привычной обстановкой и атрибутами любимыхъ занятій. Изображенные имъ лица уже не парадируютъ передъ зрителемъ, а живутъ, не замѣчая его, связанные тѣснымъ интимнымъ отношеніемъ другъ къ другу. Въ еще болѣе яркой формѣ преслѣдуетъ ту же самую задачу жизненной, естественной композиціи Федотовъ въ извѣстной неоконченной акварели «Игроки» (въ Третьяковской галереѣ), которая по характеру техники должна быть также отнесена къ началу 40-хъ годовъ (1841—42 г.), что подтверждаетъ намъ своимъ свидѣтельствомъ П. С. Ван-



Федотовъ: портретъ С. В. Пазевича.  
(Собств. С. С. Бакулиной).

Fédotoff: portrait de S. W. Patsevitch.  
(App. à M-me Bakoulline).

новскій, одинъ изъ игроковъ, изображенныхъ на этой акварели (относительно именъ лицъ, изображенныхъ на этой акварели, см. «Московская Румянцевская Галерея» стр. 59, прим.). И Можайскій въ своей статьѣ «Нѣсколько словъ о покойномъ академикѣ П. А. Федотовѣ» («Отеч. Зап.» 1859 г. январь) передаетъ по памяти взглядъ Федотова на задачи портретной живописи, стоящій въ полномъ соотвѣтствіи съ только что отмѣченными произведеніями художника: «Терпѣть не могу нашихъ портретовъ: они всѣ невѣрны, развѣ рѣдкіе, писанные великими мастерами. Можно ли уловить душу человѣка, пришедшаго именно съ той цѣлью, чтобъ съ него писали портретъ? Что такое выражаетъ лицо его во время



сеанса? Чѣмъ онъ занятъ, чѣмъ развлеченъ? Сидитъ, не смѣя шевельнуться. Великіе художники имѣютъ способность прозирать и улавливать душу даже въ такіе глупые моменты безсмысленной неподвижности. Впрочемъ, я все таки полагаю, что портретъ долженъ быть исторической картиной, въ которой изображаемое лицо было бы дѣйствителемъ: тогда только въ немъ будетъ смыслъ, жизнь и видѣнъ характеръ того, съ кого пишутъ». Можайскій указываетъ по этому поводу на прекрасную семейную картинку, написанную Федотовымъ: «отецъ, куря папироску, пустилъ шутя дымъ въ своего ребенка, а мать, смѣясь, разгоняетъ этотъ дымъ, чтобъ дитя не закашлялось». Карандашный набросокъ семейнаго портрета, повидимому, какъ разъ на подобную тему, есть въ собраніи рисунковъ А. И. Сомова, но самаго портрета намъ не удалось найти среди удѣлѣвшихъ произведеній Федотова. Семейный портретъ-группа Федотова есть также у дочерей г-жи Ю. С. Рейслеръ, вдовы его друга П. И. Рейслера въ Петербургѣ. (Къ сожалѣнію, владѣльцы портрета отказали намъ въ разрѣшеніи не только сфотографировать портретъ, но даже посмотреть на него).

Если таковы, дѣйствительно, были мысли Федотова, относительно портрета, въ чемъ, повидимому, нѣтъ основаній сомнѣваться, то приходится признать, что, продолжая по стопамъ Шукіна, Кипренскаго, Тропинина, Варнека и др. опрощеніе портретнаго стиля, Федотовъ даже въ большей степени, чѣмъ слишкомъ эффектный и не проникающій глубоко въ душу Брюлловъ, заслуживаетъ имени отца психологическаго и реальнаго портрета въ русской живописи XIX вѣка.

Но нѣтъ сомнѣнія, что *intérieur's* всенедіоновцевъ и красивые портреты Брюллова, съ ихъ богатой сложной обстановкой, цвѣтами, мебелью, портъерами и анфиладой комнатъ, оказали вліяніе на Федотова; только въ портретахъ послѣдняго эта обстановка носитъ болѣе демократическій, скромный характеръ, интимнѣе связана съ душевнымъ міромъ изображеннаго лица и не отвлекаетъ отъ него вниманія зрителя, придавая въ то же время особенно уютную теплоту и жизненность цѣлому. Таковъ, напр., прекрасный портретъ (масляными красками) Маріи Павловны Дружининой, матери братьевъ Дружининыхъ, друзей Федотова (собств. В. Г. Дружинина). На портретѣ изображена сильная брюнетка, въ бѣломъ кружевномъ чепцѣ, въ черномъ шелковомъ платьѣ съ кружевнымъ воротникомъ, въ коричневатомалиновой (*changeant*) пачкѣ; она сидитъ въ большомъ синемъ креслѣ, опершись локтемъ на ломберный зеленый столикъ, другую руку положивъ на колѣни, а ноги умѣстивъ на вышитой скамеечкѣ. Полъ устланъ цвѣтнымъ ковромъ. За столикомъ стоитъ боскетъ, оплетенный плющемъ, надъ кресломъ видны столикъ и зеркало, въ которомъ отражается шандаль съ золоченымъ амуromъ, далѣе окно съ горшкомъ цвѣтовъ, рядомъ на полу большая кадка съ пальмой, и за ней еще какое то растеніе, съ большими листьями. Справа въ углу подпись: П. Федотовъ. (23 с.  $\times$  30½ с.). Превосходно передано типичное лицо, исполненное доброты и благородства, спокойствія и ясной твердости. По тонкой и сложной характеристикѣ, это одинъ изъ лучшихъ портретовъ Федотова, но тона и живопись оставляютъ нѣсколько сухое впечатлѣніе. Можетъ быть, виной тому былъ

*Федотовъ: Куфилѣщикъ.  
(Изъ собранія А. И. Сомова).*

*Fédotoff: Le fumeur.  
(Collection de M-r A. Somoff).*

избытокъ мелочей и аксессуаровъ, въ связи съ стремленіемъ художника выписать ихъ возможно законченнѣй и внимательнѣй. Можетъ быть, этотъ портретъ относится къ срединѣ 40-хъ годовъ и представляетъ одну изъ первыхъ «пробъ» Федотова писать «въ миниатюрѣ масляными красками портреты своихъ знакомыхъ», о чемъ онъ самъ упоминаетъ въ приведенной выше цитатѣ автобіографіи.

Нѣсколько (7) миниатюрныхъ портретовъ, исполненныхъ Федотовымъ масляными красками, принадлежатъ Н. П. Вернеръ, урожденной Ждановичъ. Они, по свидѣтельству владѣлицы, исполнены въ 1846—7 г. и относятся, слѣдовательно, какъ разъ къ числу тѣхъ же пробъ писанія въ миниатюрѣ портретовъ масляными красками, которому преданъ Федотовъ, по его словамъ, послѣ трехлѣтняго пребыванія въ Академіи, чтобы лучше освоиться съ новой для него техникой. Въ художественномъ отношеніи это, можетъ быть, лучшія изъ числа всѣхъ пробъ Федотова въ этомъ родѣ. Мы приведемъ здѣсь наиболѣе удачныя и характерныя изъ нихъ. Гостепріимная семья Ждановичей были близкіе друзья Федотова; двое молодыхъ Ждановичей были офицерами, товарищами художника по прежней его службѣ въ Финляндскомъ полку. Федотовъ написалъ портреты всѣхъ членовъ семьи отъ мала до велика. Превосходенъ портретъ главы семьи Петра Владиміровича Ждановича, служившаго начальникомъ отдѣленія въ Морскомъ Министерствѣ. На Ждановичѣ черный фракъ и цвѣтной жилетъ съ синими и темнокрасными полосами, на шеѣ галстухъ и орденъ Владиміра на красной лентѣ. Передъ нимъ на



Федотовъ: портретъ Н. П.  
Ждановича.  
(Собств. Н. П. Вернера).

Fédotoff: portrait de M<sup>lle</sup>  
Jdanovitch.  
(App. à M<sup>me</sup> Werner).

стола книга in folio съ рисунками, журналы, футляръ очковъ, бумага, карандашъ и статуэтка Наполеона (Н. В. Ждановичъ интересовался исторіей Наполеона и былъ его горячимъ поклонникомъ). На фонѣ зеленовато-синей темной стѣны выделяются прекрасно написанные часы въ футлярѣ со стекломъ, часть портрета въ рамѣ, вѣтка растенія, спинки двухъ стульевъ съ красной обивкой и красная же низкая спинка стула, на которомъ сидитъ самъ Ждановичъ. Голова съ свѣдующими волосами написана превосходно, всѣ тона даны сразу, хорошо намѣченныя очертанія воздушныхъ тѣней даютъ ясность и силу лѣпкѣ (12½×17 с.). Портретъ въ высшей степени типиченъ и въ смыслѣ внутренней характеристики. Передъ нами типъ чиновника, исполнительнаго и отчетливаго, но живой взоръ стальныхъ свѣтло-сѣрыхъ глазъ скрываетъ что то болѣе широкое, симпатичное въ душѣ, наличность духовныхъ интересовъ, неподдѣльное добродушіе и общительность, благодаря которымъ домъ



*Федотовъ: портретъ А. П. Ждановичъ.  
(Собств. Н. П. Вернера).*

*Fédotoff: portrait de M-elle Jdanovitch.  
(App. à M-me Werner).*



*Федотовъ: портретъ П. В. Ждановича.  
(Собств. Н. П. Вернера).*

*Fédotoff: portrait de M-r Jdanovitch.  
(App. à M-me Werner).*





*Федотова: портретъ Н. Н. Чернышевой.  
(Собств. Н. Н. Вернера).*

*Fédotoff: portrait de M-me Tschernicheff.  
(Афф. à M-me Werner).*



*Федотовъ: портретъ А. П. Ждановича.  
(Собств. Е. П. Вернера).*

*Fédotoff: portrait de M<sup>elle</sup> Jdanovitch.  
(App. à M<sup>me</sup> Werner).*

Ждановичей былъ извѣстенъ гостепріимствомъ и всегда привлекалъ молодежь. Не такъ чисты тона въ портретѣ Натальи Петровны Чернышовой, свояченицы П. В. Ждановича. Старушка одѣта въ темно-сѣромъ платьѣ changeant, скрытомъ подъ большой зеленой шалью съ красною узорною каймой. Техника портрета нѣсколько замучена, но всѣ черты лица исполнены необычайной внутренней жизненности ( $12\frac{1}{2} \times 16\frac{2}{3}$  с.).

Интересенъ по трудности задачи портретъ дочери П. В. Ждановича, Анны Петровны, 22-хъ лѣтъ, въ черномъ траурномъ платьѣ. Фигура выдѣляется на зеленоватомъ фонѣ и освѣщена нѣсколько сзади и сбоку, почти все лицо въ тѣни — эффектъ особенно любимый Брюлловымъ, вліянію котораго, хотя и въ очень слабой степени порою поддавался и Федотовъ. Чисто-живописная задача, — передать правдиво и воздушно затѣненное лицо, — которую художникъ поставилъ себѣ въ этомъ портретѣ и достаточно удачно разрѣшилъ, очевидно, отвлекла его силы отъ внутренней характеристики лица, въ данномъ случаѣ не столь определенной, какъ въ другихъ портретахъ. Но, въ общемъ, лицу все же нельзя отказать въ жизненности. Замѣтно упрощаетъ теперь Федотовъ обстановку: нѣтъ прежняго обремененія аксессуарами. Бюваръ для бумагъ, чернильный приборъ, свѣча въ хрустальномъ подсвѣчникѣ, — все это исполнено съ большимъ чувствомъ мѣры и находится въ правильномъ соотношеніи съ задачами портрета вообще. Описанный портретъ ( $12\frac{1}{2} \times 17$  с.) дѣлаетъ особенно понятнымъ выраженіе автобіографіи Федотова: «для практики онъ переписалъ эту манерой портреты почти всѣхъ своихъ знакомыхъ». Въ данномъ случаѣ особенно ясно выступаютъ учебно-практическія цѣли, какими задавался художникъ.

За то портретъ другой сестры Ждановичъ, Александры Петровны, выдѣляется по тонкости художественной характеристики. А. П. Ждановичъ сидитъ въ красномъ вольтеровскомъ креслѣ. Она въ черномъ шелковомъ платьѣ съ розовымъ бантомъ у воротничка. Лицо, окаймленное темно-русыми волосами, исполнено въ нѣжныхъ свѣтло-розовыхъ тонахъ съ воздушными тѣнями. Фонъ зеленовато-синій ( $12\frac{1}{2} \times 17$  с.). Особенно хорошо переданы большіе грустные глаза и слегка болѣзненная складка губъ. Эту элегичность выраженія Федотовъ находилъ типичной для лица А. П. Ждановичъ, которая была вообще склонна къ грустнымъ настроеніямъ, особенно послѣ смерти матери. «Вы какъ будто спрашиваете, нѣтъ ли о чемъ погоревать», говаривалъ онъ ей. Но самый лучший во всемъ ряду этихъ портретовъ Федотова есть, несомнѣнно, портретъ самой владѣлицы ихъ, младшей сестры Ждановичъ, Надежды Петровны (по мужу Вернеръ). Онъ полонъ художественной простоты, изящества и свѣжей прелести, всегда свойственной юнымъ лицамъ. Институтка-смолянка въ голубомъ камлотовомъ платьѣ, въ бѣломъ фартукѣ съ лифомъ, сидитъ за клавикордами. Превосходно сгармонизированы теплый свѣтло-желтоватый фонъ стѣны, смуглый золотистый тонъ лица и шеи, черный тоже теплый цвѣтъ волосъ и темнокрасные тона клавикордъ и стула. И по золотистой теплотѣ тоновъ и по свободѣ техники, скромной, но изящной и увѣренной, и по граціозности общаго (за исключеніемъ локтя правой руки, нарисованнаго нѣсколько

деревянню) это, несомненно, одинъ изъ самыхъ лучшихъ портретовъ Федотова (19×24). Портретъ написанъ, вѣроятно, въ самомъ концѣ 40-хъ годовъ, когда Федотовъ уже обладалъ извѣстнымъ опытомъ въ работѣ масляными красками. Какъ разъ въ это время Федотовъ соби-  
 рался писать картину изъ жизни институтокъ; можетъ быть, въ связи съ предполагаемой картиной и стоялъ этотъ этюдъ смолянки. По край-  
 ней мѣрѣ, вслѣдъ за исполненіемъ портрета Федотовъ, по воспомина-  
 ніямъ Н. П. Вернеръ, сочинилъ и читалъ ей свою басню, посвященную  
 институткамъ. А литературные опыты Федотова подобнаго рода, какъ  
 извѣстно, почти всегда сопровождали его попытки изобразить анало-  
 гичный сюжетъ и на полотнѣ. (См. «Московск. Румянц. Галер.» стр. 57—  
 70). Къ этому времени (1849—50 г.) долженъ относиться этотъ пор-  
 третъ и по расчетамъ Н. П. Вернеръ (годъ ея рожденія 1836-ой; по  
 портрету ей нельзя дать менѣе 14-ти лѣтъ, получается, слѣдова-  
 тельно 1850 г., какъ время написанія портрета). По размѣрамъ этотъ  
 портретъ отличается отъ портретовъ остальныхъ членовъ семьи Ждано-  
 вичей, написанныхъ въ 1846 или 1847 годахъ. Холстъ натянута на под-  
 рамокъ, между тѣмъ какъ въ остальныхъ онъ налѣпленъ на картонъ.  
 Всѣ эти указанія въ совокупности заставляютъ насъ датировать этотъ  
 портретъ иначе чѣмъ предыдущіе, а именно 3—4 годами позднѣе. За то,  
 очевидно, одновременно съ портретами 1846 года, былъ исполненъ Фе-  
 дотовымъ прелестный акварельный портретъ той же Надежды Петровны  
 Вернеръ. Здѣсь она представлена лѣтъ 11—10, съ темными пышно за-  
 витыми локонами, въ красномъ яркомъ платьѣ, съ платкомъ въ рукахъ.  
 Портретъ исполненъ въ сильныхъ золотистыхъ тонахъ; по общему ха-  
 рактеру, по широтѣ мазковъ и размѣрамъ (22 с. высоты) онъ стоитъ  
 уже ближе къ маслянымъ портретамъ Федотова, чѣмъ къ миниатюр-  
 нымъ акварелькамъ его, относящимся къ началу 40-хъ годовъ. Дѣт-  
 скія черты превосходно нарисованнаго лица хранятъ серьезность вы-  
 раженія, отчасти вызванную, вѣроятно, напряженіемъ позированія и  
 переодѣлкой важности момента со стороны натурщицы. Въ домѣ Жда-  
 новичей написанъ Федотовымъ и портретъ О. И. де-Монкаль, двою-  
 родной сестры Н. П. Вернеръ (собств. О. И. Правольской, урожд. де-  
 Монкаль, р. 7×5 д.). Судя по фотографіи (видѣть оригиналъ мы не  
 имѣли случая), этотъ портретъ исполненъ также около 1846 г., вмѣстѣ  
 съ остальными портретами Ждановичей. Изящная блондинка съ черными  
 глазами стоитъ, точно приготовившись къ танцу. Непринужденность и  
 обаяніе чистой ивѣжной юности чувствуется даже за условной позой  
 живо воскрешающей красоту минувшихъ годовъ. Къ числу лучшихъ  
 портретовъ Федотова принадлежит и портретъ его одноклассника по  
 корпусу и бывшего товарища по полку П. С. Ванновскаго, впоследствии  
 военнаго министра. Портретъ, принадлежавшій самому Ванновскому, испол-  
 ненъ Федотовымъ въ 1849-омъ году и остался неоконченнымъ, такъ  
 какъ П. С. Ванновскій въ этомъ году отправился въ Венгерскій походъ.  
 Во время написанія портрета Ванновскій былъ въ чинѣ штабсъ-капи-  
 тана. Онъ изображенъ въ мундирѣ Финляндскаго полка, съ орденомъ  
 Анны 3-й степени; руки, которыя художникъ успѣлъ только намѣ-  
 тить уголькомъ и краской, держатъ каску (16×22 с.). Типичное, смугло-



*Федотовъ: портретъ Н. П. Ждановичъ.  
(Собств. Н. П. Вернера).*

*Fédotoff: portrait de M-me Jdanovitch.  
(App. à M-me Werner).*

ватое лицо, съ энергичнымъ выраженіемъ, черные волосы, открытый лобъ, исполненные жизни глаза и сочныя губы—все это прекрасно передалъ художникъ своей типичной, осторожной, но вовсе не сухой техникой, чуждой всякаго стремленія къ блеску, полной простоты и особеннаго уваженія къ правдѣ. Эта осторожная детальность техники Федотова, несомнѣнно, объясняется не столько робостью любителя, сколько его прежними навыками въ технику миниатюрной акварели, отъ которой онъ и перешелъ къ масляной живописи.

Оставляя въ сторонѣ нѣсколько портретовъ, которые, хотя и приписываются ихъ владѣльцами Федотову, но самой манерой исполненія и отсутствіемъ подписи на лицевой сторонѣ вызываютъ въ насъ сомнѣнія





*Федотовъ: портретъ О. Н. де Монкаль.  
(Собств. О. Н. Правольской).*

*Fédotoff: portrait de M<sup>lle</sup> de Moncal.  
(App. à M<sup>me</sup> Pravolsky).*

въ его авторствѣ, мы обращаемся снова къ автобіографіи. Переписавъ для практики портреты масляными красками почти всѣхъ знакомыхъ, Федотовъ «потомъ принялся за несложныя картинки», какъ сказано въ автобіографіи. Къ числу этихъ первыхъ пробныхъ картинокъ масляными красками относятся, очевидно, и «Прибытіе дворцоваго гренadera въ свою бывшую роту Финляндскаго полка», которую біографы Федотова, невѣрно понимая свидѣтельство Дружинина (Современникъ, 1853, II), ошибочно считали акварелью и относили къ числу самыхъ первыхъ работъ Федотова, исполненныхъ еще въ срединѣ 30-хъ годовъ (см. А. И.

Сомовъ «П. А. Федотовъ»). До сихъ поръ она считалась въ числѣ исчезнувшихъ произведеній Федотова, но стараніями И. С. Остроухова это отыскавшееся наконецъ вновь произведеніе Федотова было приобретено недавно для Третьяковской галереи. Этотъ маленькій эскизъ ( $38\frac{1}{2} \times 25\frac{1}{2}$ ), какъ и называется его Дружининъ въ своей статьѣ, написанъ масляными красками, которыми Федотовъ началъ работать, по свидѣтельству автобіографіи, съ середины 40-хъ годовъ. Сцена представляетъ внутренность одного изъ помѣщеній казармъ Финляндскаго полка. Большой залъ далеко уходитъ въ перспективу, по одной стѣнѣ—окна, напротивъ вдоль другой стѣны уставленъ рядъ солдатскихъ коеекъ, за ними у стѣны тянутся полки, на которыхъ помѣщаются ранцы солдатъ и стройный рядъ блестящихъ касокъ. Вдали, у задней стѣны, слѣва виденъ большой кіотъ съ зажженной лампадкой и рядомъ проходитъ въ другое помѣщеніе казармъ; на первомъ планѣ, справа, въ углу картины входная дверь въ казарму, ведущая изъ сѣней. Часть сѣней съ окномъ, сквозь стекло которыхъ смутно рисуются какія то фигуры, видна черезъ открытую дверь. Въ казармѣ начинается утро праздничнаго дня. Въ углу, справа, около входной двери толпится оживленная группатошно отштампованныхъ по одинаковому образцу усатыхъ гвардейцевъ. Они привѣтствуютъ своего бывшего сослуживца по полку, гренадера дворцовой роты, явившагося навѣстить прежнихъ товарищей. Мальчикъ-кантонистъ ласково прижимается къ гренадеру, полковой шпицъ также спѣшитъ засвидѣтельствовать свою преданность старому другу. Среди привѣтствующихъ находится и типичный полковой писарь; у входной двери, въ передней видны двое нищихъ съ протянутой рукой, которымъ подаетъ милостыню входящій въ казарму балалаечникъ. За первопланной группой, на кроватяхъ, между тѣмъ идетъ своеобразная жизнь; многіе проснувшись занялись дѣломъ, оставаясь еще въ нижнемъ бѣльѣ: одинъ запалилъ чубукъ; другой съ бѣстящей лысиной чиститъ ружье; третій, вставши во весь могучій ростъ на койкѣ, потягивается и зѣваетъ на всю камеру своей страшно разинутою пастью; рядомъ, на полу, разостлавъ шинель, солдатъ катаетъ на ней бѣлье валькомъ, направо, у окна происходитъ операція бритья, сопровождаемая крѣпкими пожеланіями со стороны потерпѣвшаго; тутъ же бывший сапожникъ чинитъ сапоги. Дальше, на кроватяхъ, въ дымчатомъ отдаленіи двѣтными пятнами выдѣляются бѣлыя брюки гвардейцевъ, сѣрые зипуны, синіе и красные платки солдатской родни, явившейся въ гости въ казармы и чинно возсѣдающей на койкахъ, какъ въ гостиницѣ; кой гдѣ идетъ ужъ угощеніе, и взглянувши можно какъ въ туманѣ различить порой не одинъ интересный типъ или сцену. Въ задней части казармы толпятся разносчики и покупатели; старый солдатъ говоритъ что то молодому, который, держа руки по швамъ, стоитъ передъ начальствомъ; старый гренадеръ, какъ настоящій балетмейстеръ, обучаетъ неуклюжую «деревенщину» знаменитой николаевской шагистикѣ. Во всемъ эскизѣ царитъ дымчатый кофейный тонъ, въ которомъ кое гдѣ гармонично пестрѣютъ мягкія красноватыя и синеватыя пятна одеждъ.

Въ отношеніи колорита и техники, если принять во вниманіе эскизный характеръ картины, это одно изъ лучшихъ произведеній Федотова, написанныхъ масляными красками. Первопланныя фигуры нарисованы

не совѣмъ правильно и слегка напоминаютъ автоматовъ, но фигуры на второмъ планѣ и дальше—полны жизни и движенія. Эта жизнь впрочемъ переполняетъ всю картину, которая даетъ гораздо больше, чѣмъ позволяетъ ожидать ея заглавіе. Могъ ли кто нибудь изъ иностранцевъ-иллюстраторовъ русской жизни въ первой половинѣ XIX вѣка или даже самъ А. Орловскій такъ правдиво, съ такимъ тонкимъ юморомъ и сочувствіемъ, изобразить жизнь многоголоваго героя—толпы и превратить казенщину казармъ въ настоящій перлъ искусства, въ какой то дымчатый топазъ, красой котораго, кажется, залюбовался бы самъ Рембрандтъ. Передъ этимъ высоко-художественнымъ впечатлѣніемъ толпы почти теряется значеніе заглавной сцены, и по самому расположенію композиціи она, дѣйствительно, не выдѣляется среди другихъ моментовъ картины. Но если Федотовъ имѣлъ въ виду незамысловатое содержаніе этой сцены, называя свои первые опыты «несложными картинками», то весь характеръ композиціи, переполненной множествомъ фигуръ и сценъ, совершенно не оправдываетъ этого эпитета. Эта сложность и кой гдѣ анекдотическій каррикатурный характеръ эпизодовъ, очевидно, объясняются еще вліяніемъ Гогартовскихъ композицій, которымъ подражалъ Федотовъ въ упомянутыхъ выше правоучительныхъ эскизахъ сепіей, исполненныхъ, какъ кажется, въ два срока, въ 1846 и въ 1848 г. (см. «Москов. Румянцев. Галер.» стр. 61, примѣч.).

Но подобно тому какъ упрощалась постепенно обстановочная часть въ портретахъ Федотова, становилась проще и концентрировалась композиція и въ его картинахъ, и проявившееся въ немъ чувство художественной мѣры и правды побуждало его литературныя стремленія къ многобѣчивому разсказу, въ своемъ теченіи не знающему никакихъ границъ. Уяснить этотъ моментъ въ художественномъ развитіи Федотова помогутъ намъ отчасти нѣсколько его набросковъ изъ числа принадлежащихъ г-жѣ Н. П. Вернеръ и приводимыхъ нами ниже.

Какъ извѣстно, Федотовъ часто исполнялъ свои рисунки, сидя въ гостяхъ у своихъ друзей, на случайно подвернувшемся клочкѣ бумаги. Многіе изъ нихъ были нарисованы мѣломъ на ломберномъ столѣ и существовали только нѣсколько мгновеній. Большинство встрѣчавшихся намъ относятся къ періоду 47—51 года. Въ особенности интересны рисунки, исполненные въ семьѣ Флуговъ и Ждановичей (эти рисунки впервые указалъ В. В. Жерве,—см. Историч. Вѣстн. 1901 г. мартъ и Военн. Сборн. 1902 г. № 11). Это большею частью изображенія хозяевъ дома, ихъ гостей и прислуги или бѣглые наброски новыхъ композицій и варианты уже воплощенныхъ образовъ, оставшіеся отъ законченнаго дѣла, какъ щебень и щепа отъ возведеннаго зданія. Въ рисункахъ 30-хъ годовъ еще много слабыхъ сторонъ и техническихъ наивностей, но чѣмъ дальше, тѣмъ черты становятся увѣреннѣй. Законченной опредѣленностью отличаются рисунки 47—48 годовъ, хотя въ нихъ совсѣмъ нѣтъ того, что называется «манерой». Они скромны, какъ добросовѣстный этюдъ ученика, и тѣмъ не менѣе прелестны по простотѣ и правдѣ. Каждый штрихъ подкупаетъ любовнымъ отношеніемъ художника къ природѣ, говоритъ о его страстномъ стремленіи научиться ея правдѣ. Мы приведемъ изъ нихъ наиболѣе интересные.



Фёдоров: Приход старослуживцев в казармы Финляндского полка.  
(Третьяковская галерея).

Рёдоров: Visite d'un ancien soldat à la caserne.  
(Galerie Trétiakoff à Moscou).







Весьма бли-  
зокъ по стилю  
къ рисункамъ  
(изъ коллекцій  
С. С. Боткина и  
А. И. Сомова),  
которые Федо-  
товъ готовилъ  
для задуманнаго  
имъ журнала,  
рисунокъ къ  
«Евгенію Онѣ-  
гину» (собств. гр.  
Д. И. Толсто-  
го, Петербургъ),  
изображающій  
Татьяну Ла-  
рину и ея няню,  
который мы безъ  
особыхъ колеба-  
ній готовы при-  
писать Федотову.  
Типъ няни жиз-  
ненный, правди-  
вый, вполне  
Федотовскій.  
Образъ Татьяны  
носитъ болѣе  
условный харак-  
теръ: и шаблон-  
но - приторной  
миловидностью и  
бойкою манерой  
въ изображеніи  
одежды онъ на-  
поминаетъ ге-  
роинь Гаварни,



Федотовъ: портретъ И. С.  
Ванновскаго.  
(Собств. А. А. Ванновской).

Fédotoff: portrait de M-r  
Wannoffsky.  
(App. à M-me Wannoffsky).

которому отчасти подражалъ Федотовъ въ рисункахъ, предназна-  
ченныхъ имъ для журнала. Подъ рисункомъ подпись рукой Федотова:  
«Ахъ, няня... сдѣлай одолженіе...» и черниломъ, вѣроятно, рукой Коз-  
ловскаго, которому принадлежали многіе рисунки Федотова, отмѣчены  
тема рисунка и имя автора.

Инымъ стилемъ отличаются рисунки, исполненные Федотовымъ  
съ натуры въ семьѣ Флуговъ (собств. К. К. Флуга). Они заботливо вы-  
черчены и болѣе закончены и стоятъ по стилю ближе къ карандаш-  
нымъ портретамъ Федотова, изображающимъ супруговъ Шинмаревыхъ  
(въ собр. С. С. Боткина) или его же женскому портрету карандашомъ  
(1846 г.) изъ собр. И. С. Остроухова. Таковы, напр., рисунки, изобраа-

жающіе Розалію Карловну Прейсъ, урожденную Флугъ, Карла Карловича Флуга въ разговорѣ съ экономкой m-me Huhn, г-жу Северину, кузину Флуговъ. Характеръ бѣгло зачерченныхъ набросковъ носятъ большей частью рисунки Федотова, принадлежащіе г-жѣ Вернеръ (теперь переданные въ Финляндскій полкъ), но есть среди нихъ и нѣсколько болѣе законченныхъ. Въ особенности интересенъ очень жизненный и типичный портретъ крѣпостной Ждановичей, няньки Домны, малороссіянки изъ Черниговской губерніи. Рисунокъ исполненъ слегка мажущимъ штрихомъ, а мѣстами растушкой, на довольно грубой бумагѣ, что и придаетъ ему на первый взглядъ нѣсколько иной характеръ, отличный отъ рисунковъ изъ собранія К. К. Флуга, но болѣе внимательный анализъ открываетъ въ немъ знакомые приемы обычной техники Федотова въ его рисункахъ съ натуры.

Изъ бѣгло исполненныхъ набросковъ Федотова особый интересъ представляютъ тѣ, которые могутъ освѣтить нѣсколько самый процессъ его творчества. Извѣстно, что Федотовъ въ своемъ творествѣ склоненъ былъ къ смѣшенію формъ и средствъ различныхъ областей искусства. Вначалѣ образы возникали въ немъ, какъ у всѣхъ любителей, независимо отъ яснаго сознанія границъ извѣстной формы искусства и ни одной изъ нихъ не покрывались вполне. Эта склонность мѣшать литературу съ живописью и дополнять одно другимъ уже развилась и сдѣлалась обычной для Федотова, когда онъ приступилъ къ серьезнымъ занятіямъ живописью, и поэтому оковы строгой эстетической теоріи безсмысленны были ограничить спутанность и сложность различныхъ элементовъ въ его творествѣ и поработить его живой индивидуальный даръ. Здѣсь кроется причина его недостатковъ какъ художника, но вмѣстѣ съ тѣмъ и его значенія въ исторіи русскаго искусства. Эта особенность его творчества поддерживалась и влияніемъ общихъ условій того времени. Кипящая творческая мысль, возбужденная литературными влияніями эпохи, когда все сильнѣе начинаетъ развиваться русское самосознаніе, не могла довольствоваться только областью и средствами живописи, не всегда способными отразить дѣйствительность широко и всесторонне. Не въ силахъ выразить всего посредствомъ чисто живописныхъ образовъ, Федотовъ, какъ и любимый имъ Гогартъ, испещряетъ свои произведенія ярыками, надписями. Живопись переходитъ у него въ словесный рассказъ, и мысль переливается черезъ край не вмѣщающей ея картины. Тогда Федотовъ беретъ за перо, сочиняетъ басни и стихи въ дополненіе къ картинѣ. Написавъ поэмѣ «Разсужденіе маіора», онъ послѣднюю главу ея дорисовываетъ кистью въ своей извѣстной картинѣ «Женитьба Маіора». Но картина все таки безсильна передать всѣ дѣйствія для автора подробности этого момента, и Федотовъ снова дополняетъ живопись стихами, которые онъ тономъ балагура-раешника причитаетъ передъ публикой, столпившейся около его картинъ на выставкѣ. Казалось бы, заманчивая тема исчерпана. Но судьба маіора продолжаетъ занимать художника, и онъ, сидя у Ждановичей, набрасываетъ бѣгло на клочкѣ бумаги родственныи визитъ новобрачныхъ къ старикамъ Кульковымъ, заключающимъ въ свои объятія маіора и его супругу. Тутъ же молодецъ изъ лавки, держащій на рукахъ шубы новобрачныхъ; на другомъ рисункѣ тотъ же молодецъ



*Федотовы: К. К. Флюг и 1-жа Гунн.  
(Собств. К. К. Флюга).*

*Fedotoff: M-r Flug et M-me Huhn.  
(App. à M-r C. Flug).*



*Федотовъ: портретъ 1-жи Севериной.  
(Собств. К. К. Флуга).*

*Fédotoff: portrait de M-me Séverine.  
(App. à M-r C. Flug).*



*Федотовъ: портретъ Р. К. Прейса.  
(Собств. К. К. Флягъ).*

*Fédotoff: portrait de M-me Preiss.  
(App. à M-r C. Flug).*



Федотовъ: „Татьяна Ларина“.  
(Изъ собранія г-на Д. Н. Толстого).

Fédotoff. „Tatiana Larine“.  
(Collection du comte D. Tolstol).





*Федотовъ: рисунокъ.  
(Собрание Н. С. Остроухова въ Москвѣ).*

*Fédotoff: dessin. (Collection de M-r  
Ostrooukhoff à Moscou).*

цѣлуется по родственному съ молодой. Это превращеніе картины въ сложное повѣствованіе, это изобиліе перегоняющихъ другъ друга мыслей, часто въ ущербъ внутренней художественной правдѣ, есть, конечно, недостатокъ въ творествѣ Федотова, но его стремленіе внести въ жанръ мысль и чувство, сдѣлать образъ человека яркой живописной фразой, средствомъ выраженія идей, даетъ историческое оправданіе этимъ увлеченіямъ его творческой мысли. Но нѣтъ сомнѣнія, что, еслибы Федотовъ прожилъ дольше, въ творествѣ его появился бы новый поворотъ, который мы теперь можемъ только предугадывать по нѣкоторымъ даннымъ. Эту перемѣну, выяснявшуюся постепенно въ стилѣ Федотова, подтверждаютъ не только извѣстные его картины «Завтракъ аристократа», «Вдовушка» и его послѣднее произведеніе, эскизъ «Офицерская жизнь въ деревнѣ» (собств. И. С. Остроухова), но и другой

мало извѣстный его эскизъ масляными красками «Крестины» (собств. П. Г. Мякина. Петербургъ), относящійся вѣроятно также къ 1851 году и опубликованный нами въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» (Годъ 1904 № 6, 7, 8). Интересно для выясненія развитія творчества Федотова установить отношеніе этого эскиза изъ собранія П. Г. Мякина къ исчезнувшему эскизу сепіей на ту же тему, о которомъ говорили мы въ началѣ статьи, и одному наброску Федотова изъ числа его рисунковъ, принадлежавшихъ Н. П. Вернеръ. Этотъ набросокъ (переданъ въ Финляндскій полкъ), исполненъ на ту же тему, но отличается отъ описаннаго выше эскиза сепіей, если согласиться, что мы правильно установили частности и центральный интерес послѣдняго (по описаніямъ Федотова и Толбина). Въ карандашномъ наброскѣ «Крестинъ» комната уже не дѣлится на двѣ половины, какъ въ эскизѣ сепіей, и вмѣсто ссоры четырехъ дѣтей намѣчена совсѣмъ другая сцена: мальчикъ и дѣвочка бросаются навстрѣчу къ входящей въ комнату женщинѣ, несущей что то въ рукахъ. Просвирия и дьячекъ стали первопланнвыми фигурами въ наброскѣ; они не «являются съ купелью», какъ въ Московскомъ эскизѣ, а уже хлопочутъ надъ ней около стола; всѣ другія фигуры уступаютъ имъ въ размѣрахъ и видны въ отдаленіи. Но не только съ внѣшней стороны, а также и по внутреннему смыслу просвирия и дьячекъ должны были занять первое мѣсто въ новой редакціи стараго сюжета, бѣгло намѣченной въ этомъ наброскѣ. Въ коренномъ измѣненіи мотива не трудно убѣдиться, сравнивъ этотъ набросокъ съ эскизомъ масляными красками изъ собранія П. Г. Мякина. Дѣйствительно, композиція карандашнаго наброска почти совпадаетъ съ композиціей этого эскиза и мотивъ обоихъ, такимъ образомъ, совершенно отличается отъ Московскаго эскиза сепіей на ту же тему. Но въ наброскѣ есть еще одна черта, общая съ первымъ эскизомъ сепіей, бывшимъ на Московской выставкѣ, и опущенная въ эскизѣ масляными красками,—это фигура стоящей на колѣняхъ женщины, нагнувшейся, чтобы растопить печь. Такое отношеніе наброска къ эскизамъ даетъ отчасти право размѣстить, въ смыслѣ послѣдовательнаго развитія композиціи, эти три произведенія Федотова слѣдующимъ образомъ: исчезнувшій эскизъ сепіей съ Московской выставки, набросокъ карандашомъ у г-жи Вернеръ, эскизъ масляными красками П. Г. Мякина. Этотъ послѣдній вариантъ «Крестинъ», повидимому, не былъ предназначенъ для публики. Очень небольшихъ размѣровъ ( $24\frac{1}{8} \times 17$  см.) онъ выраженъ лишь въ главныхъ чертахъ. Его цѣль—опредѣлить только характеръ типовъ, расположеніе цвѣтныхъ пятенъ, фигуръ и обстановки въ будущей картинѣ. Сцена крестинъ представлена въ эскизѣ Мякина слѣдующимъ образомъ. Въ убогой комнатѣ—жилищѣ бѣднаго чиновника—происходятъ приготовленія къ крестинамъ. Старикъ дьячекъ ставитъ на покрытый бѣлою салфеткой столикъ блестящую оловянную купель. Рядомъ съ дьячкомъ хлопочетъ у столика старушка просвирия, въ одной рукѣ она держитъ пачку восковыхъ свѣчей, въ другой деревянную чашечку съ ладаномъ для раскуриванія кадила, висящаго на ея рукѣ. Подъ мышкой у нея что то вродѣ свернутаго куска холста. Но вниманіе дьячка и просвирии отвлечено въ данную минуту всецѣло въ сторону. Оба пло-



Федотов: Крестины (эскиз).  
(Из собрания П. Г. Мясникова).

Федотов: Le baptême (esquisse).  
(Collection P. P. Miakhine).



тоядно, съ какимъ то умиленіемъ, смотрятъ на дверь, въ которой появилась кухарка, держа въ одной рукѣ тарелку съ сѣрвовой горкой какого то яства, а въ другой половину каравая. Она старается спасти заманчивый кусокъ отъ осаждающихъ ее мальчика и дѣвочки. Въ углу комнаты близъ двери виденъ темный шкафъ, а на первомъ планѣ стулъ, съ котораго виситъ углами развернутый платокъ; въ платкѣ—риза для священника. Въ правой сторонѣ картины, на кровати подъ ситцевымъ пологомъ, сидитъ сама родильница съ изможденнымъ желтымъ лицомъ. Одной рукою подъ платкомъ она держитъ у полуобнаженной груди новорожденного, другую съ упрекомъ протягиваетъ въ сторону мужа. Подгулявшій чиновникъ въ сѣромъ плащѣ, въ вицмундирѣ, въ поношенномъ цилиндрѣ на бекрень, уже утратилъ увѣренность въ движеніяхъ, стараясь выполнить передъ супругой замысловатое антраша, онъ съ торжествомъ потрясаетъ бутылками шипучаго въ высоко поднятыхъ рукахъ. Около кровати стоитъ столикъ и стулъ, на немъ поставлено корытце, а на спинкѣ стула виситъ полотенце. На первомъ планѣ видна желѣзная печь, отгороженная отъ кровати предохраняющимъ желѣзнымъ листомъ; въ печкѣ виденъ среди отблеска пламени черный чугуничекъ, а бѣлый чайникъ разогрѣвается сверху на канфоркѣ. Узкая полоска холста справа отъ печной трубы осталась недописанной. Первопланныя фигуры написаны сильнѣй, остальные въ полутонѣ. Вникая въ композицію этого эскиза, мы видимъ, что число фигуръ въ немъ меньше не только, чѣмъ въ эскизѣ сепіей на выставкѣ 1850 года, но и въ наброскѣ, принадлежавшемъ Н. П. Вернеръ. И не только уменьшилось число фигуръ, но все изображеніе стало проще, интересъ внутренне сосредоточился на одной главной группѣ, для которой остальные группы и детали служатъ какъ бы дополняющимъ и объяснительнымъ фономъ. Такимъ образомъ, эскизъ выигралъ въ дѣльности впечатлѣнія, правдѣ и художественности, утративъ въ то же время черты искусственной, ходячей назидательности (дѣти, дерущіяся изъ-за хлѣба, разломанная мебель для растопки печи) и множество пояснительныхъ деталей, которыми Федотовъ подъ вліяніемъ Гогарта переполнилъ первые свои эскизы сепіей, бывшіе на выставкѣ 1850 года. Выѣсто характерной для нихъ загроможденности и назидательности получилась простая, жизненная и наивная сцена, съ идиллическимъ отбѣнкомъ, благодаря участію дѣтей, приступающихъ къ ворчунѣ-кухаркѣ. Даже опьянѣвшій чиновникъ въ контрастѣ съ раздраженіемъ своей супруги вызываетъ скорѣе улыбку юмора, чѣмъ осужденіе. Участіе cadaго въ приготовленіяхъ къ крестинамъ выражено въ формѣ, которая наиболѣе для него типична.

Такимъ образомъ, изъ сопоставленія указанныхъ трехъ произведеній Федотова на тему «Крестины» возможенъ слѣдующій выводъ. Тема «Крестинъ», вѣроятно, особенно нравилась Федотову, онъ не разъ возвращался къ ней, измѣнялъ подробности и даже основной мотивъ. Первый довольно законченный эскизъ «Крестинъ», сепіей, съ композиціей въ духѣ Гогарта, бывшій на Московской выставкѣ 1850 г., не дошелъ до насъ. Собираясь, очевидно, написать на эту тему картину, онъ дѣлалъ бѣглыя наброски этой композиціи вродѣ сохранившагося у г-жи Вернеръ, и исполнилъ въ 1851 году предварительно новый маленькій эскизъ





*Федотовъ: Авторъ эксплуатируетъ  
„Кавказскій Цикль“.*  
(Собрание И. С. Остроухова въ Москвѣ).

*Fédotoff: Caricature.*  
(Collection de M-r Ostrooukhoff à Moscou).

къ ней масляными красками. Изъ послѣдняго видно, что ему хотѣлось выразить въ этой картинѣ черты глубокаго, наивнаго комизма на сѣромъ и почти трагичномъ жизненномъ фонѣ. Безъ сомнѣнія, новая картина была бы однимъ изъ лучшихъ произведеній Федотова, началомъ художественно зрѣлаго періода въ развитіи его таланта. Но смерть на этотъ разъ явилась по истинѣ безжалостнымъ врагомъ силы творческой, созидающей. Этотъ переходъ къ большей простотѣ и правдѣ, еще ярче выступающій въ эскизѣ «Офицерская жизнь въ деревнѣ» (собств. И. С. Остроухова), относящемся также къ послѣднимъ моментамъ сознательной жизни художника, и все растущее чувство художественной мѣры по-



казываютъ намъ, что творческія силы Федотова начинаютъ крѣпнуть и близиться къ расцвѣту какъ разъ незадолго до смерти. Сатирикъ-моралистъ, онъ незамѣтно для себя превращался постепенно въ настоящаго художника, наблюдателя жизни и ея поэта.

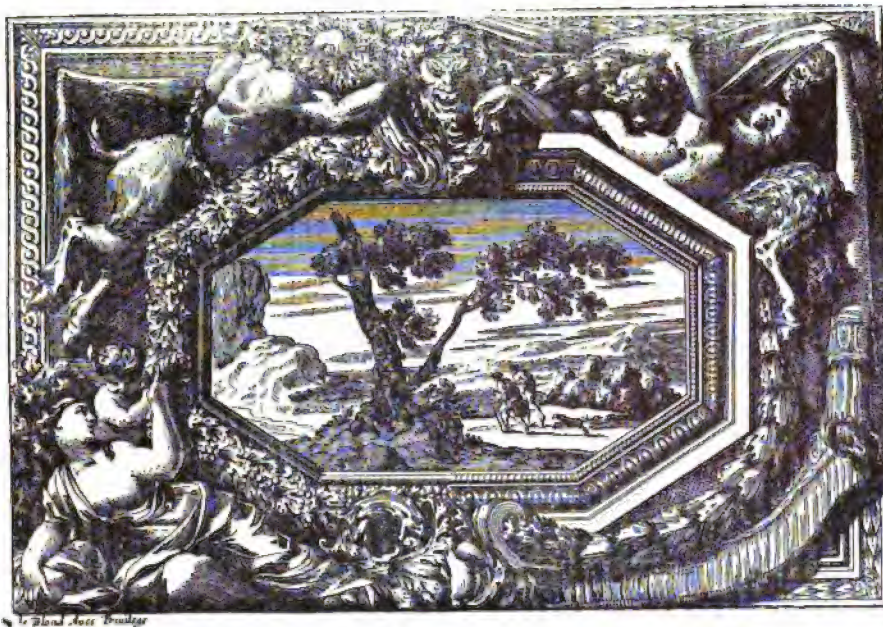
На границѣ между этими двумя періодами, чистой художественности и тенденціозно-сатирическаго творчества подъ вліяніемъ Гогарта, можно, думается намъ, поставить интересную большую акварель-карикатуру Федотова: авторъ экспромпта «Ксантиппа...» изъ собр. И. С. Остроухова. Карикатура, очевидно, имѣетъ въ виду одного изъ товарищей Федотова, питающаго слабость къ музамъ и страдающаго отъ гоненій современной Ксантиппы, какъ можно заключить изъ надписей, которыми обильно испещренъ рисунокъ. Общій ея характеръ грубоватъ и съ внутренней стороны нехудожественъ, но бойко и широко написанный пейзажъ, удивительно правдиво схваченный тонъ вечерняго неба и окружающей тьмы въ ея борьбѣ съ свѣтомъ отъ пламени свѣчи на террасѣ и фигурахъ, уже предвѣщаютъ будущаго автора «Офицерской жизни въ деревнѣ». На этомъ основаніи мы склонны относить эту карикатуру скорѣй къ концу 40-хъ годовъ, чѣмъ къ ихъ началу, когда Федотовъ еще состоялъ на военной службѣ.

Весь разсмотрѣнный нами рядъ произведеній Федотова, выясняя отдѣльные моменты въ развитіи его творчества и связь его съ искусствомъ XVIII и первой половины XIX в.в., позволяетъ намъ теперь еще разъ резюмировать значеніе его дѣятельности. Федотова нельзя считать главой и основателемъ того реальнаго направленія русской живописи, которое такъ пышно расцвѣло въ творествѣ передвижниковъ, но онъ выработалъ для него почти всѣ необходимыя средства и подготовилъ самую возможность его появленія, первый водрузивъ побѣдоносное знамя на томъ трудно достигаемомъ уступѣ, съ котораго уже открывалась для русскаго искусства большая торная дорога. Такимъ образомъ, онъ не былъ и случайнымъ предшественникомъ реализма, внутренне не связаннымъ съ его возникновеніемъ и развитіемъ, но явился вполне необходимымъ, органическимъ звеномъ во всей цѣпи развитія. Онъ умеръ почти въ преддверіи эпохи реформъ; какъ видно изъ его литературныхъ опытовъ, онъ предчувствовалъ ея близость и питалъ тѣ пожеланія, которыя нашли себѣ въ ней осуществленіе. Демократъ по рожденію и духу, онъ удачно завершилъ демократизацію русскаго художественнаго стиля первой половины XIX вѣка и вступилъ уже въ преддверіе новыхъ фазисовъ русскаго реализма, развивавшихся во второй половинѣ вѣка. Многіе русскіе художники, и особенно А. Орловскій и венеціановцы, подходили близко къ той предѣльной грани, за которой начинается появленіе истинно національнаго и художественнаго реализма въ русскомъ искусствѣ, одинъ Федотовъ сумѣлъ переступить ее. Соединивъ въ своемъ творествѣ лучшія преданія XVIII вѣка: изящество миниатюрной техники, полный вкуса колоритъ и нравоучительныя мысли,—со всѣми элементами, разрозненно возникшими въ первой половинѣ XIX вѣка въ различныхъ опытахъ русскаго жанра, Федотовъ создалъ изъ всѣхъ усвоенныхъ и привнесенныхъ имъ началъ цѣльный внутренне художественный, всѣмъ роднымъ и одушевленный идейнымъ содержаніемъ

формы. Завершая своимъ творчествомъ старыя напластованія, онъ тѣмъ самымъ создалъ почву, которая была необходима для образованія новаго слоя. Въ этихъ образахъ простыхъ, реальныхъ и типичныхъ и преобразующихъ въ истинно художественный и національный организмъ разсѣянные элементы стараго развитія, и заключалось то новое, что было внесено въ русское искусство Федотовымъ. Времена могли мѣняться, а съ ними и идеи, и вмѣстѣ съ измѣненіемъ послѣднихъ, измѣнялся характеръ формъ, освѣщенія, окраски и сюжетовъ, и безгранично раздвигались рамки художественныхъ отраженій русской жизни, но стремленіе къ правдѣ и народности содержательно-реальныхъ образовъ, впервые уясненныхъ Федотовымъ и очищенныхъ отъ всего условнаго, ложнаго, не привившагося къ русской жизни, надолго воцарилось въ русскомъ искусствѣ, какъ завѣтъ Федотова потомкамъ, такъ ярко выраженный имъ въ его всѣмъ извѣстныхъ «Свѣжемъ Кавалерѣ», «Сватовствѣ Маіора» и въ его послѣднихъ эскизахъ: «Крестины» и «Офицерская жизнь въ деревнѣ».

Н. Романовъ.





### «КОНЦЕРТЪ» ДЖОРДЖОНЕ ВЪ ПАЛАЦЦО ПИТТИ

(«Le Concert» de Giorgione au Palais Pitti,—par Georg Gronau).

Впродолженіе двухъ съ половиной вѣковъ, съ тѣхъ поръ, какъ венеціанскіе эстеты Ридольфи и Боскни съ восторгомъ отзывались о картинѣ въ домѣ Паоло дель Сера въ Венеціи,—«Концертъ» въ палаццо Питти считался безспорно твореніемъ Джорджоне. Онъ былъ украшеніемъ извѣстной галереи, приобрѣтенной кардиналомъ Леопольдо де Медичи около 1654 года. Дель Сера былъ приблизительно тѣмъ, что мы нынѣ называемъ marchand amateur. Онъ состоялъ въ постоянной перепискѣ съ кардиналомъ по вопросамъ искусства и считался тонкимъ знаткомъ его.

Присоединенныя къ цѣнной галерей кардинала Леопольдо,—картины венеціанскихъ мастеровъ вошли въ общую сокровищницу фамиліи Медичи. Въ прекрасномъ пергаментѣ 1675 года флорентійскаго архива, содержащемъ инвентарь оставшагося послѣ кардинала имущества, «Концертъ» описанъ подъ № 53.

Картина эта уже въ то время, въ семнадцатомъ столѣтіи, пользовалась, очевидно, значительной извѣстностью. Не говоря о маленькомъ повтореніи въ Туринѣ, въ галерей герцога Савойскаго (инвентарь 1631 года),—можно, пожалуй, даже принадлежавшую Ришелье «Музыку» Тициана, на которой я узналъ Лютера, Кальвина и приверженцевъ ихъ, назвать репликой картины въ Питти, такъ какъ тотъ же анекдотъ, комичное толкованіе обоихъ монаховъ какъ героев реформациі, имѣетъ мѣсто и по отношенію къ этой картинѣ, причемъ въ данномъ случаѣ легенда даже нѣсколько расширена, такъ какъ въ третьей фигурѣ ви-

дять жену Лютера, Катерину Бора. Впрочемъ, и инвентаръ галереи кардинала Леопольдо считаетъ эту фигуру женскою.

Недавно, во время реставраціи картины, ясиѣе обнаружилось то, что уже раньше не ускользнуло отъ взора знатоковъ (Crowe u. Cavalcaselle, нѣм. изд., т. VI, стр. 184, прим. 30): — картина стоитъ передъ нами не въ ея первоначальномъ видѣ, а значительно увеличенная размѣромъ благодаря приставкѣ наверху широкаго куска холста. Эта приставка и теперь тѣмъ ясиѣе, что фонъ картины сталъ значительно свѣтлѣе.

Подобнаго рода измѣненія производили въ былое время надъ картинами, нисколько не смущаясь; тогда не столь цѣнили произведение искусства какъ таковое, а часто только по его декоративному значенію. Въ соотвѣтствіи съ этимъ находится и примѣнявшаяся въ то время реставрація античныхъ скульптуръ. Причиной такого произвола является стремленіе къ полученію pendants съ цѣлью симметричнаго расположенія ихъ на стѣнѣ. Для достиженія этой цѣли не боялись прибѣгать къ насильственнымъ средствамъ, такъ что фактически число искаженныхъ такимъ путемъ картинъ гораздо больше, чѣмъ обыкновенно полагають. Не только не колебались приставлять къ картинамъ новые куски или даже обрѣзывать ихъ по угламъ,—не отступали даже передъ превращеніемъ картины изъ квадратной въ круглую. Картины на алтаряхъ, заканчивающіяся наверху полукругомъ, просто сокращали на выступающій кусокъ, только для того, чтобы получить обычную четырехугольную форму. Такъ, напр., картина Тиціана въ алтарѣ Санъ Николо, нынѣ въ Ватиканѣ, потеряла голубя, отъ котораго внизъ распространяются лучи,—а св. Агаѣя Тьеполо въ Берлинской галереѣ—ангеловъ, на которыхъ обращается взоръ святой, и наличность которыхъ удостоверяется гравюрою. Если внимательнымъ взоромъ обозрѣвать съ этой цѣлью старыя галереи, не трудно найти такія насильственно полученные pendants.

Полоса, приставленная къ «Концерту» въ palazzo Питти, проходитъ нѣсколько выше головъ трехъ его фигуръ. По эту сторону шва находится только маленькая часть бѣлаго султана лѣвой фигуры. Далѣе мы замѣчаемъ, что выше идетъ кусокъ, гдѣ краска обнаруживаетъ своеобразныя шероховатости. Это очевидно кусокъ полотна, первоначально загнутый за остовъ картины и натянутый при ея увеличеніи. Вслѣдствіе этого значительно увеличился султанъ на беретѣ юноши, представляющій собою непріятное бѣлое пятно въ лѣвомъ углу. Спрашивается, старинно ли вообще это украшеніе? Ридольфи въ 1648 году уже видѣлъ его на этой картинѣ. Но все же тяжелое украшеніе изъ распущенныхъ перьевъ какъ то не вяжется съ общимъ характеромъ берета, съ черной, плотно прилегающей къ головѣ шапочкой. И въ техническомъ отношеніи султанъ, насколько мнѣ кажется, написанъ грубѣе всей остальной картины.

Если согласиться съ наличностью измѣненій, безспорно произведенныхъ надъ картиной, то открывается возможность пойти дальше и вообще усомниться въ подлинности фигуры юноши, а такое мнѣніе дѣйствительно было высказано. Вѣдь она въ идейномъ отношеніи совершенно излишня: она вовсе не стоитъ въ связи съ обѣими другими фигурами. Ихъ музыка сливается въ одно законченное цѣлое, а юноша



*Тиціанъ: Мужской портретъ.  
(Лувръ).*

*Titien: Portrait d'homme.  
(Musée du Louvre).*

стоитъ безучастно. Слѣдовательно, фигура его помѣщена только для заполнения. Не приходится поэтому удивляться, что раздались голоса, ставящіе подъ сомнѣніе первоначальную наличность этой фигуры на картинѣ.

Но противъ этого есть весьма вѣскій доводъ: какъ по формѣ, такъ и по technikѣ голова этой фигуры—самое старинное во всей композиціи картины. Въ связи съ этимъ возникаетъ вопросъ объ авторствѣ: Джорджоне или Тиціанъ?

Цѣлые два съ половиной вѣка «Концертомъ» восторгались, какъ величайшимъ произведеніемъ Джорджоне. Затѣмъ Морелли первый припи-





*Джорджоне: Концертъ. Деталь.  
(Галерея Питти во Флоренціи).*

*Giorgione: Le concert. (Détail).  
(Palais Pitti—Florence).*

салъ его Тиціану. Это заслуживаетъ нашего особеннаго вниманія не только потому, что Морелли является авторитетомъ вообще, но главнымъ образомъ вслѣдствіе того, что онъ проникалъ въ сущность пріемовъ именно Джорджоне глубже чѣмъ кто либо другой, исключая Caval-caselle.

Если многіе новѣйшіе знатоки венеціанской школы присоединились къ Морелли, то это отнюдь не было просто слѣпымъ повиновеніемъ учительской указкѣ. Самостоятельное изслѣдованіе и все снова повторяе-





*Giorgione: Le concert.  
(Palais Pitti—Florence).*

*Джорджоне: Концерт.  
(Галерея Питти во Флоренции).*



мая провѣрка первоначальныхъ наблюденій подтверждали этотъ выводъ, хотя, пожалуй, въ него могла вкрасться маленькая неточность.

Слава картины зиждется на глубокомъ духовномъ выраженіи головы молодого монаха, изученіе которой именно и привело къ тому, что отказались отъ Джорджоне въ пользу Тиціана. Опреѣленіе Морелли исходило изъ этого, да и всѣ его послѣдователи имѣли въ виду одну эту голову.

Дѣйствительно, стилистическія аналогіи этой головы не имѣются среди дошедшихъ до насъ картинъ болѣе старыхъ мастеровъ, но за то встрѣчаются у Тиціана. Морелли указалъ на портретъ юноши въ Луврѣ, такъ называемый «L'homme au gant». Еще болѣе поражаетъ сходство съ находящимся тамъ же портретомъ молодого мужчины въ черной одеждѣ (№ 453), а также съ портретомъ жертвователя на картинѣ въ алтарѣ Санъ Доменико въ Анконѣ, глаза котораго, подобно глазамъ августинскаго монаха «Концерта», блестятъ въ религіозномъ экстазѣ.

Художники, копировавшіе картины какъ того, такъ и другого мастера, въ частности и самый «Концертъ», увѣряли меня, что средняя голова по технику значительно выше Джорджоне и указываетъ на Тиціана. Къ этому мы можемъ прибавить: мастеръ, написавшій эту голову, закончилъ и голову направо. Итакъ, предъ нами картина, неоднородная по технику, а слѣдовательно и по происхожденію. Мы можемъ отличить работу неустановившагося новичка (голова юноши налѣво; пожалуй, даже и монахъ направо) отъ опытной руки зрѣлаго мастера, завершившаго правую фигуру и написавшаго среднюю.

Разумѣется, остается открытой возможность предположить, что картина написана однимъ и тѣмъ же художникомъ въ разные періоды его жизни; во всякомъ случаѣ, мы не имѣемъ права просто отвергнуть это предположеніе. Другими словами: или Тиціанъ, которому безспорно принадлежитъ голова въ серединѣ, закончилъ написанную имъ въ первомъ періодѣ своего творчества картину многими годами позже, или же онъ отдѣлалъ картину Джорджоне, оставшуюся неоконченной по тѣмъ или инымъ причинамъ.

Хотя въ пользу того и другого предположенія можно привести извѣстные доводы,—прямыхъ доказательствъ, однако, мы не имѣемъ. Если уже сами современники мастеровъ часто не могли опредѣленно отнести картину къ Джорджоне или Тиціану, если, напр., Вазари по поводу написаннаго Тиціаномъ портрета юноши, представляющаго молодого Барбариго, ссылается на надпись, безъ которой его приписали бы Джорджоне,—то у насъ болѣе чѣмъ достаточно оснований быть вдвойнѣ осторожными въ трудномъ вопросѣ объ авторствѣ.

А priori непріемлемымъ я считаю высказанное уже мнѣніе, что мы должны рядомъ съ Тиціаномъ поставить неизвѣстнаго художника,—главнымъ образомъ потому, что Тиціанъ наврядъ ли занялся бы отдѣлкой работы перваго попавшагося мастера, между тѣмъ какъ извѣстно, что онъ неоднократно доканчивалъ картины Джорджоне. Кромѣ того, я не могу согласиться съ тѣмъ, что фигура юноши написана слабо. Она, какъ и вся картина, сильно пострадала при реставраціи; но то, что еще осталось отъ нея, въ достаточной степени показываетъ, что формы по-

разительно напоминают Джорджоне; въ частности, я указываю на сходство съ формами юноши на портретѣ въ Берлинской галереѣ.

На это, конечно, какъ уже выше было указано, можно возразить, что, разъ оба монаха какъ по идеѣ, такъ и по формѣ представляютъ изъ себя цѣльную, вполне законченную въ себѣ группу, а фигура юноши не имѣетъ съ ними никакой связи, — возникаетъ вопросъ, не представляетъ ли она вообще неудачный придатокъ болѣе поздняго времени? Противъ этого говоритъ то соображеніе, что она по композиціи совершенно необходима. Получилось бы пустое пространство, если представить себѣ картину безъ нея. Такое мертвое мѣсто, которое образовалось бы въ верхнемъ лѣвомъ углу, было бы противъ обычнаго приѣма того времени, въ силу котораго заполняли все полотно. Немалое количество подобныхъ по композиціи картинъ, написанныхъ въ Венеціи около того же времени, хотя бы, напр., «Три сестры» Пальмы Веккіо въ Дрезденѣ, такъ называемая «Три возраста» въ палаццо Питти, считавшаяся прежде за Лотто, картина Тиціана въ Букингамскомъ дворцѣ въ Лондонѣ, красивая реплика которой виситъ въ Каза Буонаротти во Флоренціи, — даютъ намъ право заключить по аналогіи, что и данная композиція съ самаго начала была рассчитана на три фигуры, что слѣдовательно голова юноши съ самаго начала находилась на ней.

Тутъ можно привести еще одно соображеніе: дѣло въ томъ, что августинскій монахъ сидитъ у клавирина, и все таки его голова находится на одинаковомъ уровнѣ съ остальными. По отношенію къ инструменту онъ сидитъ нормально, слѣдовательно, отпадаетъ возможность предположить, что стулъ его искусственно повышенъ. Такимъ образомъ, возможно только одно объясненіе: къ такому отступленію отъ дѣйствительности привело наблюдаемое такъ часто стремленіе къ изокефалии. Но вѣдь она можетъ быть желательна только при наличности трехъ или болѣе фигуръ; при двухъ — группировка могла быть совершенно иной, въ частности монахъ могъ быть помѣщенъ ниже другой фигуры, нисколько не нарушая гармоніи композиціи. Я полагаю, что это расположеніе фигуръ само по себѣ доказываетъ, что композиція картины съ самаго начала была рассчитана на три фигуры.

Если послѣ нашего изложенія остается убѣжденіе, что картина состоитъ изъ болѣе старыхъ и новыхъ частей, что во всякомъ случаѣ Тициану принадлежитъ ея завершеніе, то представляется въ высокой степени вѣроятнымъ, что «Концертъ» — одна изъ картинъ, начатыхъ Джорджоне и законченныхъ Тицианомъ. Неувѣренность относительно автора, замѣчаемая даже у тѣхъ, кто считаетъ себя благодаря долголѣтней практикѣ достаточно компетентнымъ, — указываетъ на то, что именно такъ, а не иначе, должно толковать загадку «Концерта».

Georg Gronau.





*Джорджоне: Мужской портрет.  
(Музей Императора Фридриха в Берлине).*

*Giorgione: Portrait d'homme.  
(Kaiser-Friedrich Museum & Berlin).*







## Х Р О Н И К А

Новый кладъ. Въ засѣданіи русскаго отдѣленія Археологическаго общества, 27 Октября, былъ демонстрированъ кладъ серебряныхъ сассанидскихъ и византійскихъ блюдъ. Кладъ найденъ крестьянами въ Соликамскомъ уѣздѣ Пермской губерніи и приобрѣтенъ Археологической комиссіей за весьма скромную сумму—900 рублей... Пермская губернія извѣстна своими кладами подобныхъ произведеній восточнаго искусства. Но никогда еще такого богатаго клада у насъ не было. Количество предметовъ (восемь) и, главное, ихъ работа и вѣсъ (около пуда) придаютъ имъ совершенно исключительное значеніе. Самое большое блюдо вѣситъ около 12 фунтовъ. По времени происхожденія—все предметы кромѣ одного, спорнаго, дѣлятся на двѣ группы: персидскіе, времени сассанидовъ, и византійскіе VI—VII вѣковъ.

Два большихъ блюда: на одномъ, въ центрѣ, — изображеніе креста и вѣнокъ вокругъ, инкрустированный чернью. Оба VI—VII вѣка, на что указываютъ византійскіе штемпели, наложенные на оборотной сторонѣ блюдъ. Третье блюдо, судя по нѣкоторымъ деталямъ, — восточнаго (персидскаго) производства, также какъ и четвертый предметъ, жбанъ.

Затѣмъ—дискъ на подставкѣ, съ рельефнымъ изображеніемъ сцены: сидящій мужчина, очень можетъ быть поэтъ, и передъ нимъ собака и пасущееся стадо. По стилю и technikѣ это произведеніе эллинистическаго характера I—II вв. по Р. Х., а по византійскимъ клеймамъ, нанесеннымъ на донышкѣ, VI—VII вв. Это противорѣчіе дало поводъ къ разногласіямъ въ опредѣленіи эпохи памятника.

Далѣе идутъ три тарелки съ великолѣпными рельефными чеканными работами на внутренней сторонѣ. На одной изъ тарелокъ — изображеніе царя Сапора III-го, пронзающаго мечемъ льва. Это изображеніе портретнаго характера и великолѣпной работы хронологически опредѣляется временемъ царствованія царя Сапора (383—388 по Р. Х.).

Вторая тарелка—съ крайне загадочнымъ сюжетомъ. На колесницѣ, запряженной горбатыми быками, возсѣдаетъ царь или какое то божество (богъ мѣсяца—судя по серпу луны за плечами). Возница, правящій колесницею, стоитъ съ лукомъ и копьемъ. Царь сидитъ на ложѣ; рядомъ — символъ его власти, топоръ (сѣкира). Оригинальная композиція, стиль, грубая техника произведенія дали поводъ къ различнымъ опредѣленіямъ и толкованіямъ сюжета и времени памятника. Наконецъ, третья тарелка украшена рельефнымъ изображеніемъ львицы, отчетливымъ и сухимъ; вокругъ тянется бордюръ орнаментальнаго характера. Эти три тарелки вызолочены.

На всѣхъ предметахъ, кромѣ жбана, у бортовъ—грубо пробитыя отверстія для подвѣшиванія. Извѣстно, что подобные предметы имѣли назначеніе религіозное у народовъ, обитавшихъ въ нынѣшней Пермской губерніи, и привѣшивались къ мѣстнымъ божествамъ.

Археологической комиссіи посчастливилось. Приобрѣсти такія сокровища за 900 рублей—поистинѣ рѣдкая удача; вѣдь стоимость клада исчисляется сотнями тысячъ!

М.



Коммисія по изученію стараго Петербурга при Обществѣ архитекторовъ—художниковъ энергично продолжаетъ свою дѣятельность и можно уже указать на завоеванія, которыя ей удалось сдѣлать. Помимо перекраски двухъ-трехъ зданій, по указаніямъ комиссіи городъ рѣшилъ замѣнить снятый Михайловскій мостъ, исполненный по рисункамъ Росси, точной копіей съ него; такимъ образомъ сохранится это отличное сооруженіе въ прежнемъ видѣ. На одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Общества разсматривался также интересный вопросъ о своевременномъ предупрежденіи гибели художественныхъ построекъ старины; до сихъ поръ Общество обыкновенно вмѣшивалось въ дѣло, когда было уже слишкомъ поздно. Такъ наприимѣръ, только недавно поступили въ комиссію свѣдѣнія о разрушеніи прекрасныхъ казармъ Кавалергардскаго полка. Измѣнить это рѣшеніе теперь уже врядъ ли возможно.

Но затрудненіе не только въ запаздываніи свѣдѣній... Какъ предупредить искаженіе старины, когда оно исходитъ отъ лицъ, состоящихъ членами комиссіи по защитѣ памятниковъ отъ разрушенія! Архитекторъ Корзухинъ, не посоветовавшись со своими товарищами по комиссіи, совершенно исказилъ неудачной перестройкой ректорскій домикъ, примыкающій къ Университету. Вопросъ объ этомъ разбирался на засѣданіи Общества. Постановлено — просить всѣхъ членовъ сообщать комиссіи заранѣе о порученныхъ имъ перестройкахъ старинныхъ зданій...

Въ томъ же засѣданіи былъ рѣшенъ въ высшей степени интересный вопросъ объ организаціи музея стараго Петербурга, въ родѣ парижскаго Carnavalet. Музей будетъ заключать все относящееся къ исторіи нашей столицы и ея ближайшихъ окрестностей въ видѣ фотографій, гравюръ, книгъ, рисунковъ, литографій, барельефовъ, рѣшетокъ, и т. д. За отсутствіемъ подходящаго помѣщенія, музей будетъ временно находиться въ домѣ гр. П. Ю. Сюзоръ на Васильевскомъ островѣ, но—надо надѣяться — со временемъ удастся найти болѣе обширное помѣщеніе. Нѣкоторые петербургскіе коллекціонеры уже предложили въ даръ музею свои собранія. Если бы прибавить къ этому тѣ безчисленные, интереснѣйшіе виды столицы, которые находятся въ Зимнемъ дворцѣ, въ Большомъ Царскосельскомъ дворцѣ и въ папкахъ Эрмитажнаго собранія, можно бы образовать дѣйствительно рѣдкую и драгоцѣнную коллекцію стараго Петербурга.

Б. Н. В.

На засѣданіи общества архитекторовъ-художниковъ, 1-го ноября, были разсмотрѣны—заявленіе проф. Л. Н. Бенуа о предполагаемой застройкѣ площади передъ Инженернымъ Замкомъ и докладъ комисіи, избранной по тому же поводу... Застройка, о которой идетъ рѣчь,—возведеніе большихъ 3-хъ и 4-хъ этажныхъ зданій, для Военно-Инженернаго Училища и Академіи, на мѣстѣ двухъ павильоновъ Замка и городского садика, расположеннаго вдоль Фонтанки. Этотъ вопросъ былъ возбужденъ «Старыми Годами» еще въ маѣ (Хроника, стр. 175). Но тогда проектъ порчи Михайловскаго Замка казался только зловѣщимъ слухомъ. Теперь, повидимому, онъ сдѣлался гораздо «реальнѣе».

Общество архитекторовъ-художниковъ составило резолюцію, въ формѣ ходатайства, для ея направленія къ тѣмъ лицамъ и учрежденіямъ, которые могутъ защитить памятникъ отъ грозящаго ему вандализма.

Въ ходатайствѣ, переданномъ, черезъ предсѣдателя общества гр. Сюзора, Его Императорскому Высочеству Великому Князю Петру Николаевичу, указывается на то, что мѣстность, окружающая Инженерный Замокъ, систематически загромаждалась въ теченіе многихъ лѣтъ. Сначала была уничтожена «Кленовая аллея», которая шла отъ манежной площади къ павильонамъ; затѣмъ были построены поперекъ бывшей аллеи конюшни для Уральской казачьей сотни; позднѣе тутъ же возведены трехъ-этажныя жилыя зданія; мало того, и по сторонамъ дворцовой площадки, посреди которой возвышается памятникъ Петру, построили электрическую станцію и пожарный резервъ... «Общество и комисія—говорится въ резолюціи—задались мыслью добиться уничтоженія этихъ позднѣйшаго происхожденія наростовъ и возстановленія всей мѣстности въ прежнемъ видѣ и величіи». Далѣе приведены соображенія о томъ, что спеціальныя техническія учебныя заведенія требуютъ большихъ пространствъ земли и что поэтому основательнѣе и практичнѣе возвести новыя постройки Военнаго Инженернаго Училища и Академіи на другомъ мѣстѣ (напр. на Преображенскомъ плацу, или за городомъ въ Гатчинѣ и т. д.). Ходатайство заканчивается такъ:

«Общество, зная съ какимъ вниманіемъ и любовью Ваше Императорское Высочество относитесь къ искусствамъ, надѣется, что и въ данномъ случаѣ Вы найдете возможнымъ, разсмотрѣвъ приведенныя Обществомъ архитекторовъ-художниковъ и комисіей о старомъ Петербургѣ соображенія, признать ихъ состоятельность и рѣшить вопросъ въ смыслѣ, благоприятномъ настоящему ходатайству».

С. М.



Зарождается еще одна геніальная мысль обезображенія стараго Петербурга,—иниціаторомъ ея является А. И. Куинджи. Если бы эта мысль осталась въ львиной головѣ нашего маститаго художника—бѣда была бы не велика, но она къ несчастію близка къ осуществленію и «Старые Годы», стоя, какъ всегда, на стражѣ художественныхъ интересовъ родной старины, не могутъ и на этотъ разъ не выступить горячимъ ея защитникомъ.

Особая комиссія, избранная, по предложенію А. И. Куинджи, собраніемъ Императорской Академіи Художествъ для разработки вопроса объ устройствѣ въ Петербургѣ постоянного выставочнаго помѣщенія (§ 5 Устава Академіи), въ засѣданіи 5 ноября 1907 года, въ составѣ Л. Н. Бенуа, Г. И. Котова, П. А. Брюллова, М. П. Боткина и А. И. Куинджи, занималась обсужденіемъ предложенія послѣдняго: воспользоваться для устройства указаннаго помѣщенія, не болѣе не менѣе, какъ знаменитымъ круглымъ дворомъ зданія Академіи. Предполагается перекрыть съ этой цѣлью весь дворъ на высотѣ между первымъ и вторымъ этажами сплошной стеклянной крышей съ устройствомъ подъ нею, при помощи перегородокъ, ряда залъ для разнообразныхъ выставокъ...

Проектъ болѣе чѣмъ странный... Вѣдь тогда пропадетъ безслѣдно стройная гармонія зданія, закроется крышей восхитительныя украшенія его красиво закругленнаго двора—всѣ ихъ легкіе вѣйки и затѣйливыя барельефы, вся изящная прелесть и грація позапрошлаго вѣка, которой у насъ осталось такъ мало, которая такъ намъ всѣмъ дорога. И для чего? Чтобы построить подобіе громадныхъ европейскихъ гостиницъ съ крытыми дворами, столь извѣстныхъ всякому туристу, одна изъ которыхъ и дала, по всѣмъ вѣроятіямъ, эту несчастную мысль инициатору готовящагося разрушенія.

По слухамъ противъ этой мысли тѣсно возставали нѣсколько членовъ комисіи и особенно Г. И. Котовъ и Л. Н. Бенуа, но автору предложенія со свойственной ему несокрушимой энергіей удалось и на этотъ разъ сломить всѣ препятствія. Остался послѣдній якорь спасенія въ лицѣ общаго собранія Академіи Художествъ, къ которому послѣ долгихъ преній и убѣжденій удалось уговорить А. И. Куинджи обратиться съ предварительнымъ вопросомъ въ слѣдующей формулировкѣ: «представляется ли возможнымъ использовать круглый дворъ главнаго зданія Академіи для устройства выставочныхъ залъ, причемъ безъ сомнѣнія цѣльность архитектурной обработки круглаго двора будетъ нарушена». Характеренъ въ этой формулировкѣ ея бюрократическій конецъ. «Нарушеніе цѣльности архитектурной обработки»—чтобы не сказать «уничтоженіе одного изъ лучшихъ памятниковъ стараго Петербурга»... Будемъ надѣяться однако, что собраніе Академіи единогласно возстанетъ противъ осуществленія этой мысли, какъ бы иносказательно она ни была выражена. Caveant consules!

В. Вережaginъ.

«Гипсовые слѣпки, эскизы и модели Орловскаго, Мартоса, Козловскаго и Пименова, находящіеся въ Академіи Художествъ, почти всѣ съ поломками и подвержены порчѣ при устройствѣ ежегодныхъ выставокъ, прохожденій церковныхъ процессій и свадебныхъ кортежей». Такъ печатно заявлялъ «хранитель» академіи А. П. Соколовъ въ началѣ текущаго года. Однако, этимъ онъ не выражалъ протеста, а только устанавливалъ фактъ, что по этой причинѣ музей уже потерялъ всякую художественную цѣнность. Съ уходомъ А. П. Соколова, назначенный на его мѣсто Э. О. Визель съ энергіей и заботливостью занялся приведеніемъ въ порядокъ тѣхъ сокровищъ, къ которымъ такъ кощунственно относился

его предшественникъ. Подтверждая вышеприведенное заявленіе Э. О. Визель просилъ Совѣтъ Академіи о недопущеніи устройства выставокъ въ помѣщеніяхъ, занимаемыхъ музеями Академіи. Это вполнѣ резонное заявленіе однако до сихъ поръ еще не утверждено, трижды пересматривалось, да и Богъ вѣсть будетъ ли разрѣшено въ положительномъ смыслѣ. «Петербургскіе художники» уже обратились съ протестомъ въ Совѣтъ Академіи, а 11-го ноября въ «Словѣ» появилось возмущенное письмо группы художниковъ, недовольныхъ вполнѣ основательнымъ заявленіемъ Э. О. Визеля. Надо, однако, надѣяться, что Академія будетъ твердо стоять на своемъ и не допустить выставокъ какихъ либо художниковъ въ залахъ, предназначенныхъ для музеевъ. Одно изъ двухъ: либо музей при Академіи не имѣетъ никакого смысла, либо онъ дѣйствительно нуженъ. Въ первомъ случаѣ Академія должна передать всѣ свои произведенія искусства въ музей Александра III, въ чемъ она однако уже разъ отказала. Во второмъ, нельзя смотрѣть на музей какъ на складъ всякаго хлама и невозможно допустить устройство выставокъ, благодаря которымъ и такъ уже погибло не мало картинъ и статуй. Неужели удовольствіе испытываемое петербургскими «любителями искусства» отъ всякихъ шедевровъ Бодаревскаго, Каразина и К<sup>о</sup>, важнѣе сохраненія въ цѣлости произведеній истиннаго искусства былыхъ временъ? Неужели же Академія не можетъ на имѣющійся у нея капиталъ въ 130 тысячъ приспособить для выставочнаго зала какой либо частный домъ или хотя бы пустующій дворецъ Бирона?

Б. Н. В.



Первый камерный концертъ Зилотти (29 октября), интересный какъ въ музыкальномъ, такъ и историческомъ отношеніи, былъ посвященъ старинной музыкѣ.

Исполнители, члены «société de concerts des instruments anciens», воскресили звуки, пѣсни, вдохновенія композиторовъ XVIII вѣка. Прелестно звучалъ балетъ - дивертиссементъ Монтеклера, вызывая своими *air tendre*, *carillon*, *fagendole* видѣніе изящныхъ театральныхъ представленій при дворѣ Людовиковъ. Граціозно переливалось на клавишнѣ *Allegretto alla turca* Моцарта. Многострунная *viole d'amour* пропѣла сюиту Лоренцетти.

Т.



Съ 1 августа по 15 сентября въ залѣ періодическихъ изданій, получаемыхъ библіотекою Академіи Художествъ были выставлены акварели, чертежи, рисунки и наброски изъ путевыхъ альбомовъ пенсіонерской поѣздки по Испаніи, Франціи и Англіи проф. архитектуры Карла Карловича Кольмана.

Труды этого талантливаго архитектора-рисовальщика, еще 20 лѣтъ тому назадъ работавшаго въ Петербургѣ, мало кому извѣстны. Современники его забыли, потомство не отмѣтило его мѣсто какъ зодчаго и художника.

За выставкой рисунковъ Кольмана съ 15-го сентября, въ томъ же помѣщеніи, выставлены акварельные эскизы иконописи покойнаго академика А. Е. Бейдемана. Рисунки эти представляютъ особенный интересъ въ томъ отношеніи, что являются предвѣстниками Васнецова, Нестерова и вообще новаго направленія въ нашей церковной живописи. Бейдеманъ ученикъ А. Т. Маркова. Онъ рисовалъ пейзажъ, жанръ, а званіе академика «исторической живописи» онъ получилъ 2 сентября 1860 года за написанную по возвращеніи изъ поѣздки въ Германію, Италію и Францію картину «Руѣ на нивѣ Вооза».

Во время своего пребыванія въ Парижѣ, Бейдеманъ росписалъ тамъ нашу Посольскую церковь; въ Россіи — церкви дворцовъ В. К. Михаила Николаевича въ Петербургѣ и Михайловкѣ (близъ Стрѣльны). Ему же была поручена живопись Ливадійской церкви, выстроенной Монигетти.

Бейдеманъ умеръ (27 февраля 1869 г.) сравнительно молодымъ — 43-хъ лѣтъ, вслѣдствіе несчастнаго случая. Умирая въ расцвѣтѣ силъ, онъ далеко не успѣлъ сказать своего послѣдняго слова въ искусствѣ. Хранящіеся въ библиотекѣ Академіи его акварели раскрываютъ одну изъ лучшихъ страницъ его творчества. Обладая рѣдкимъ вкусомъ, онъ сумѣлъ совѣсть особенно и своеобразно трактовать византійскіе мотивы, вложить въ нихъ особенное настроеніе. Его архангелы и серафимы дышатъ прелестью міра фантазіи и божества, а мягкій, ласковый колоритъ наполненъ любовью къ ближнему и всепрощеніемъ — характерныя черты этого симпатичнаго художника и прекраснаго человѣка.

Всѣ выставленные здѣсь рисунки были приобрѣтены для Академической библиотеки на посмертной выставкѣ, устроенной проф. А. П. Боголюбовымъ и другими товарищами и друзьями Бейдемана.

Для посѣтителей музеевъ и большой публики залъ періодическихъ изданій, получаемыхъ библиотекою Академіи Художествъ и выставка рисунковъ А. Е. Бейдемана открыты по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ съ 11-ти до 3-хъ часовъ. Входъ съ главнаго подъѣзда Академіи черезъ галерею гр. Кушелева-Безбородко.

Ө. Б.

#### Свѣдѣнія изъ за границы.

Германія. Музей Штеделя приобрѣлъ недавно картину Пальмы Старшаго, представляющаго громадный интересъ, какъ по своимъ художественнымъ качествамъ, такъ и въ художественно-историческомъ отношеніи. Она изображаетъ двухъ нагихъ женщинъ, отдыхающихъ у ручья. Написанная еще совѣсть въ духѣ Джорджоне эта картина сходится совершенно по размѣрамъ съ картиной Тиціана — «Небесная и земная любовь». Конечно, по поводу новаго приобрѣтенія франкфуртскаго музея снова начнутся споры о загадочномъ «содержаніи» сокровища виллы Боргезе. Послѣ изслѣдованій Франца Викгофа, наврядъ ли можно сомнѣваться, что и «Небесная и земная любовь» изображаетъ какую то поѣтическую сцену, взятую либо изъ античной, либо изъ современной Тиціану литературы. Вѣдь то, что нѣмецкая эстетика называетъ «Lustondbilder», было чуждо эпохѣ Возрожденія, и потому такъ интересно добиться точнаго, въ строго



историческомъ смыслѣ, толкованія сюжета картины Тиціана. Она дѣйствовала на зрителя съ незапамятныхъ временъ исключительно своей формой; ею наслаждались цѣлыя поколѣнія исключительно какъ сопоставленіемъ одѣтой и нагой женщинъ. «Amore sagto ed amor profano» лучшее названіе для людей которые, забывъ про «содержаніе», наслаждаются одной формой. Однако тутъ то и является вопросъ, насколько современный зритель идетъ по стопамъ Тиціана, пренебрегая такъ называемымъ поэтическимъ «содержаніемъ» картины. Не измѣнилось ли отношеніе къ искусству со временъ художника до нашихъ дней? Не лучше ли мы разпознаемъ дѣйствительное намѣреніе художника, чѣмъ его современники, понимавшіе его творчество лишь какъ иллюстрацію къ литературѣ? Вопросъ щекотливый, однако интересный и для эстетика, и для историка искусства, и для любителя.

Въ Гамбургѣ умеръ 19 сентября н. ст. консулъ Эд. Веберъ, владѣлецъ знаменитаго собранія картинъ, которое теперь, по слухамъ, перейдетъ къ городу Гамбургу.

Въ послѣднюю минуту мы получаемъ извѣстіе черезъ газеты «Münchener neueste Nachrichten» и «Echo de Paris», что пейзажистъ Мануэль Виландтъ открылъ въ королевской резиденціи въ Мюнхенѣ одиннадцать портретовъ римскихъ императоровъ, написанныхъ Тиціаномъ. Не имѣя возможности провѣрить этого сообщенія, отмѣчаемъ его пока непровѣреннымъ, чтобы вернуться къ нему въ декабрьской хроникѣ.

Во вѣдшемъ обликѣ изданія ежегодника прусскихъ музеевъ (Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen) произошло значительное измѣненіе. До сихъ поръ каждый выпускъ ежегодника, какъ извѣстно, содержалъ, кромѣ научныхъ статей, краткій обзоръ дѣятельности музеевъ за послѣднюю четверть года, подъ заглавіемъ «Amtliche Berichte aus den Königlich Museen». Начиная съ октября с. г. эти «официальныя сообщенія» выдѣлены изъ ежегодника и выходятъ ежемѣсячными выпусками (по 4 мар. за годъ), но они уже не содержатъ только краткое перечисленіе покупокъ и пожертвованій, а каждое новое пріобрѣтеніе приводится предварительно въ мелкомъ воспроизведеніи и съ краткой художественно-исторической характеристикой. Эта живая хроника прусскихъ музеевъ въ будущемъ окажетъ громадныя услуги какъ ихъ отвѣтственнымъ руководителямъ, такъ и всему художественно-историческому міру. Пока узнавали о всѣхъ пріобрѣтеніяхъ королевскихъ прусскихъ музеевъ сперва только по болѣе или менѣе протокольнымъ свѣдѣніямъ «официальныхъ сообщеній», не дававшимъ никакихъ основательныхъ данныхъ, и только нѣсколько времени спустя въ научномъ отдѣлѣ ежегодника появлялись подробныя статьи о новыхъ пріобрѣтеніяхъ. Нынѣшняя реформа удачна во всѣхъ отношеніяхъ: она даетъ отвѣтственнымъ людямъ возможность сейчасъ же высказаться о соображеніяхъ, которыя руководствовали ими при пріобрѣтеніи той или другой картины, того или другого художественнаго предмета; съ другой стороны научныя пренія о новыхъ пріобрѣтеніяхъ открываются съ момента ихъ поступленія въ музей, т. е. съ того момента, когда они становятся общественнымъ достояніемъ.

Принципъ—не связывать съ самаго начала отвѣтственныхъ лицъ обязательной формулировкой—конечно принесетъ дѣлу много пользы.

И талія. Въ виллѣ Пандольфини, близъ Флоренціи, Гвидо Короччи открылъ остатки декоративныхъ фресокъ работы Кастаньо. Владѣлецъ виллы подарилъ ихъ правительству; ихъ переведутъ въ музей Сантъ-Аполлонія, гдѣ помѣщена знаменитая серія портретовъ Кастаньо, находившаяся прежде въ той же виллѣ Пандольфини.

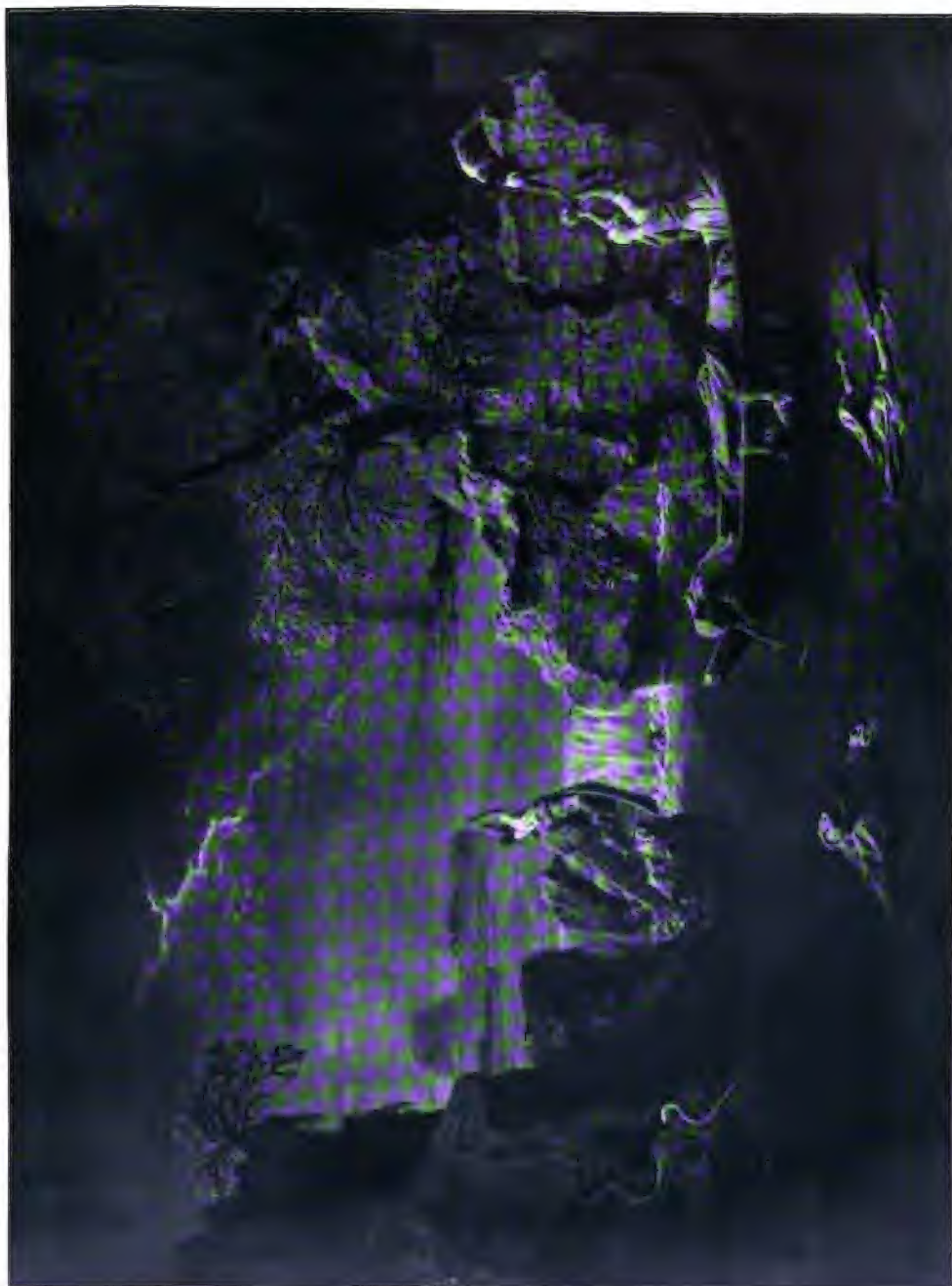
Странная участь постигла церковь св. Урбана all Casserella, находящуюся вблизи памятника Цециліи Метеллы и роши Энріи. Первоначально на этомъ мѣстѣ находился храмъ, посвященный богу «Deus Rediculus», который перестроили въ христіанскую церковь. Въ 1011 году ея стѣны расписалъ нѣкто фра Бониццо; его работа и другая еще живопись, относящаяся къ VII или VIII в., довольно хорошо сохранились. Съ тѣхъ поръ, какъ проведенъ вдоль via Appia электрическій трамъ, около церкви по воскреснымъ днямъ собирается довольно много гуляющей публики. Можетъ быть это обстоятельство, говоритъ Rassegna d'Arte, откуда мы беремъ это сообщеніе, навело сторожа на мысль расширить кругъ своей дѣятельности и устроить въ церкви—«дѣйствительный и настоящій трактиръ» (una vera e propria osteria). На это безобразіе обращено вниманіе генеральной дирекціи изящныхъ искусствъ.

Въ письмѣ изъ Бельгіи, помѣщенномъ въ октябрьскомъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ», Jean de Bosschère говоритъ, что въ картинной галереѣ Эрмитажа портретъ первой жены Рубенса Изабеллы Брандтъ «по настоянію профессора Бодѣ» значится все еще работой ванъ-Дейка, не смотря на возраженія со стороны Макса Роозеса противъ мнѣнія Бодѣ. Оставляя въ сторонѣ существо вопроса, который еще нельзя считать рѣшеннымъ, мы отмѣтимъ, что въ каталогѣ Эрмитажной галереи (французское изданіе 1901 г.) на стр. 365 и слѣд. портреты Изабеллы Брандтъ (№ 575) и Сусанны Фоурментъ (635) названы работами Рубенса; его же имя помѣщено и на картушахъ рамъ обоихъ портретовъ. Впрочемъ, упомянемъ и о томъ, что Вильгельмъ Бодѣ профессурой никогда не занимался и профессорскаго званія никогда не получалъ. Это мало и подходило бы къ Бодѣ: онъ слишкомъ типичный директоръ музея.

Джемсъ А. Шмидтъ.



Вандалы въ Луврѣ. За короткое время два несчастья постигли Лувръ: безработный ремесленникъ, дабы обратить на свое положеніе вниманіе общества, нанесъ рядъ ударовъ ножомъ картинѣ Николая Пуссена «Потопъ». Въ музеѣ находится серія четырехъ картинъ, въ которыхъ Пуссенъ аллегорически изобразилъ четыре времени года, по заказу герцога Ришелье. Весна символизирована «Земнымъ Раемъ», лѣто—«Руею у Вооза», осень—«Ханаанскимъ виноградникомъ» и зима—пострадавшимъ «Потопомъ». Порѣзы очень сильныя, ихъ семь, но ре-



*Nicolas Poussin: Le déluge.  
(Musée du Louvre).*

*Н. Пуссен: Потопъ.  
(Парижа. Лувръ).*



ставраторы Лувра надѣются перевести живопись на новый холстъ и возстановить картину. Размѣръ ея — 1 метръ 15 с. длины, писана въ 1664 году.

Черезъ нѣсколько недѣль, посѣтительница Лувра, очевидно ненормальная, соскребла ножницами, со специальной цѣлью быть арестованной, лица папы и кардиналовъ на картинѣ Энгра (Ingres) «Сикстинская Капелла» (69 с.×59 с.), писанной мастеромъ въ 1820 и пожертвованной въ музей въ 1883 году.

Повліяють ли эти возмутительные случаи на соціальную сторону французской жизни, какъ мечтали преступники, неизвѣстно, но въ распоряжкахъ Лувра и другихъ музеевъ подѣ влияніемъ ихъ должны произойти перемѣны. Всѣмъ музеямъ пришлось призадуматься надъ охраной ввѣренныхъ имъ сокровищъ отъ подобныхъ разрушеній. Но развѣ единственнымъ радикальнымъ средствомъ не является подъемъ культуры народа? Когда каждый посѣтитель будетъ чувствовать, что ему, какъ члену народа, принадлежать всѣ предметы народныхъ музеевъ; что онъ самъ членъ той культурной семьи, которая дала міру великихъ мастеровъ; что и онъ можетъ понимать и любить талантъ и геній,—тогда каждый будетъ беречь памятники вѣчной красоты и искусства, и официальная ихъ охрана не будетъ нужна. Но достигнется ли когда либо этотъ идеалъ?.. А пока—пока надо принимать мѣры. Очевидно, нѣтъ охраны въ тѣхъ музеяхъ, гдѣ нѣтъ хоть одного служителя въ каждой залѣ и гдѣ между служителями и высшей администраціей музея нѣтъ никакой связи. Въ Луврѣ, напримѣръ, многіе служители не знали хранителей въ лицо! Теперь закрыли нѣсколько второстепенныхъ отдѣловъ Лувра, чтобы увеличить число служителей въ картинной галерей. Однако, однихъ сторожей не достаточно: они не въ состояніи усмотрѣть за каждымъ посѣтителемъ, а ожидать многого отъ нихъ нельзя, хотя бы потому, что ихъ дѣло—бездѣлье, а ничто такъ не развращаетъ людей, какъ бездѣлье. Даже въ столицѣ дисциплины, въ Берлинѣ, не могутъ подобрать хорошій составъ сторожей, какъ мы недавно узнали отъ самой администраціи музея, богатаго и благоустроеннаго музея. Есть предположенія покрывать стекломъ всѣ картины нижнихъ рядовъ—доступныхъ прикосновенію публики, но хорошія стекла отражаютъ все на подобіе зеркалъ, да и страшно, какъ бы при злоумышленіи продавленное стекло не погубило окончательно и непоправимо картину. Говорятъ о металлическихъ загородкахъ, которыя бы преграждали посѣтелямъ, неимѣющимъ на то особаго разрѣшенія, непосредственный доступъ къ картинамъ; но этотъ исходъ вызываетъ еще больше сомнѣній и наврядъ ли отвѣтитъ цѣли. Въ Парижѣ думаютъ ввести плату за входъ съ лицъ, неприкосновенныхъ къ искусству, и тѣмъ оградиться отъ случайныхъ и опасныхъ посѣтелей, но эта мѣра тоже весьма спорна. Найдутъ ли исходъ—я не знаю, во всякомъ случаѣ это будетъ не скоро.

П. В.



## ПИСЬМА ИЗЪ БЕЛЬГИИ И ГОЛЛАНДИИ.

Въ Роттердамѣ, съ сентября по октябрь, была устроена очень интересная выставка.

Обыкновенно старинными картинами можно любоваться только въ музеяхъ, въ большихъ частныхъ собраніяхъ, на распродажахъ, на ретроспективныхъ выставкахъ. Въ данномъ случаѣ кружокъ любителей искусства въ Роттердамѣ обратился ко всѣмъ коллекціонерамъ, владѣющимъ голландскими картинами XVII вѣка. Присылки были многочисленны. Выставка показала не мало новаго. Замѣтимъ вскользь, что прекрасныя старинныя собранія почти всѣ разсѣялись по свѣту, исчезли. Съ другой стороны, всѣ произведенія XVII вѣка, даже самыя незначительныя, созданы въ одномъ общемъ стилѣ, и именно это господство характернаго стиля помѣшало имъ обратиться въ скучныя посредственности.

Вотъ самыя интересныя картины, всего на минуту представшія на судъ публики; многія изъ нихъ, до сихъ поръ почти никому неизвѣстныя, сдѣлались теперь достояніемъ исторической критики. Выставка и ея каталогъ будутъ драгоцѣнны и полезны для историка искусства. Каталогъ указываетъ имена владѣльцевъ картинъ и тѣмъ позволяетъ легко отыскать картину, могущую понадобиться изслѣдователю.

Три красивыхъ произведенія ванъ Гойена, маленькій пейзажъ Я. Рейсдала, который былъ навѣрно очень хорошимъ, цѣлты А. ванъ Бейерена въ золотистыхъ тонахъ; нѣсколько хорошихъ анонимовъ.

Среди портретовъ не было выдающихся, за то не было и дурныхъ. Менѣе хорошими являются, безспорно, портреты: оптика и механика Steven Thraai кисти А. ванъ деръ Верфа и портретъ ребенка—Николая Маесса. Достойны вниманія два портрета Шалкена и еще два интересныхъ—Д. ванъ деръ Пласъ. Среди большихъ холстовъ—портреты Питера ванъ Анредта изъ коллекціи Deveuter, и наконецъ—интересный М. Гемскернъ.

Но наибольшій интересъ выставки заключался въ многочисленныхъ *natures-mortes*.

Выставлены были: большой холстъ Франца Гальса — гора изъ книгъ, вазъ, музыкальныхъ инструментовъ, рукописей; великолѣпный Павелъ ванъ-деръ Боскъ, картины Г. ванъ Стенвика, Ю. ванъ Стрека, Яна Вонка и др.

Мнѣ кажется полезнымъ обратить вниманіе критиковъ искусства и директоровъ музеевъ на только что совершенную въ маленькомъ мѣстечкѣ Голландіи кражу.

М. de Stuers недавно открылъ 17 картинъ, зарытыхъ въ пыли чердака, въ мѣстечкѣ Экингентъ. Среди нихъ было нѣсколько цѣнныхъ произведеній, напримѣръ подлинный подписной Янъ Стенъ. Именно эта картина исчезла съ тѣхъ поръ, какъ М. Stuers огласилъ ея художественное значеніе.

Вотъ описаніе картины: высота 37<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, ширина 30 сантиметровъ. Изображаетъ — молодого скрипача, сидящаго со скрещенными ногами. У него въ рукѣ скрипка; направо виднѣтся клавишнъ, налѣво барабанъ и другіе музыкальные инструменты.

Jean de Bosschère.





*Энфв: Сикстинская капелла.  
(Париж. Лувр).*

*Ingres: La chapelle Sixtine.  
(Musée du Louvre).*



## ОБЪ АУКЦИОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Блестящій сезонъ еще не начался. Появились лишь широкообъявительныя объявленія о рядѣ предстоящихъ въ Германіи аукціоновъ. Мюнхенъ, Вѣна, Франкфуртъ зовутъ на бой! Но многого ожидать нельзя: распродаютъ не коллекціи любителей-собрателей, а собранія, составленныя лишь для перепродажи,—такія собранія, гдѣ недовѣрію, сомнѣнію и фантазіи предоставленъ широкій просторъ.

Но все же жадному любопытству мірка космополитовъ-собрателей и антикваровъ заграничный рынокъ успѣлъ дать интересное занятіе. Подъ ударъ молотка аукціониста предстали цѣнныя творенія давно ушедшихъ мастеровъ. Въ Лондонѣ, напримѣръ, на одномъ лишь аукціонѣ у Christie проданы: портретъ Мелани де-Рошшуаръ кисти Виже-Лебрень (62.000 фр.), «Товій и ангелъ» Поллаюоло (11.025), портретъ г-жи Брамбернъ—Лоренса (65.300), женскій портретъ его же (37.250), портретъ Сусанны Джилль—Хоппнера (105.000), и его же кисти—портретъ г-жи Маннингъ съ дочерью (105.000), видъ Дрездена Каналетто (6.550), два пейзажа Гварди (8.400 и 5.500), и портреты Рейнольдса: молодого Брамбери (147.000), Миссъ Хорнекъ (91.875) и графа де-Сентъ-Винсентъ (12.600).

Почти одновременно въ Парижѣ продавалась коллекція покойной герцогини Таллейранъ. Изъ картинъ можно отмѣтить: Корнелисъ Бега, «Въ кабачкѣ» (3.300 фр.); Ф. Боль, портретъ ученаго (3.300); Ф. де-Шампень, мужской портретъ (3.100); Янъ Фейтъ, «Дичь и собака» (9.500); Анжелика Кауффманъ, портретъ г-жи Робинсонъ (6.000); Рослентъ, женскій портретъ (3.100); Корнелисъ де-Восъ «Знатная дама съ дочерью» (5.100); Французской школы XVI вѣка Мадонна съ Младенцемъ (6.000).—Среди фарфора выдѣлялись: двѣ китайскія курильницы съ рисункомъ на красномъ фонѣ, съ ажурными горлышками, ручками въ видѣ листьевъ, ножками рокайлъ и крышечкой изъ золоченой бронзы Louis XV (19.650); чернильница эпохи Людовика XIV (2.315). Среди бронзы—два бюста черной италіанской бронзы XVI вѣка, въ одеждахъ золоченыхъ (18.800); статуэтка Венеры, такой же бронзы и той же эпохи (9.100); часы въ клѣткѣ съ цвѣтами, Louis XVI, на циферблатѣ подпись Robin H-g du Roy (6.000); часы: голый ребенокъ на подушкѣ упирается на циферблатъ съ надписью Leraute à Paris, по модели Пигалля, на основаніи изъ краснаго порфира, эпохи Louis XVI (25.000). Среди мебели — экранъ, рѣзной и золоченый, съ тканью временъ Régence (3.300); диванъ, золоченый и рѣзной въ видѣ цвѣтовъ и пилястровъ, времени Louis XVI (4.250); такія же два кресла съ подписью Pour le service du Roy à Compiègne (10.150). (Эти диванъ и кресла безъ обивки).

Въ Нью-Йоркѣ распродана коллекція Эдуарда Брандуса, гдѣ среди множества картинъ новѣйшихъ художниковъ и барбизонцевъ мы находимъ и старинныя, напримѣръ: Ларжиляера — портретъ маркиза Инфруа (7.600 руб.) и портретъ г-жи Ламбертъ-де-Торини (28.200 р.), Равестейна—портретъ знатной дамы (9.000 р.), Карла ванъ-Лоо портретъ маркизы Помпадуръ (19.000 р.), Гриму портретъ г-жи Дезульеръ (7.800 р.), два пейзажа Изабъ (8.700 и 5.700 р.), Лоренса портретъ Лэди Линдгеръ (17.000 р.).

Въ Вѣнѣ состоялся спеціальный аукціонъ автографовъ композиторовъ. Тамъ проданы: партитура для пѣнія и рояля «Фиделіо» съ надписью Бетховена (740 франковъ); манускрипты Шопена, этюдъ ор. 10 № 2 (1.240), и Брамса ор. 116 (2.100), трехъ Lieder Шуберта (2.500); печатная партитура «Тристана и Изольды», исправленная рукою Вагнера (1.200); письмо Моцарта къ женѣ послѣ перваго представленія «Волшебной флейты» (3.700) и даже письмо его отца къ другу съ извѣщеніемъ о рожденіи сына (900).

Князь Репнинъ вновь распродалъ въ Парижѣ свое собраніе рисунковъ. Лучшими были: Буше, прошедшій за 2.450 фр., и два Гюбера Робера—по 2.800 франковъ. Въ Петербургѣ и сейчасъ есть любители-коллекціонеры рисунковъ, которые не задумались бы заплатить такіа деньги за подобные рисунки. Да и общая сумма аукціонной продажи (29.604 франка) вполне посильна нашей столицѣ. Какая же сила влечетъ русскихъ людей непремѣнно увозить изъ Россіи свои художественные предметы, которые собирались большею частью десятками лѣтъ, и вѣдь были въ Россіи? Нѣмецъ, когда принужденъ самъ продать свою коллекцію, старается предоставить ее своимъ, оставить ее въ нѣмецкихъ рукахъ; англичанинъ не вывозитъ свои вещи ни въ Парижъ, ни въ Вѣну; въ Италіи это даже преслѣдуется закономъ... и только русскіе забываютъ про свою страну. Такое отношеніе не объясняется даже ложнымъ стыдомъ и страхомъ огласки: имя нужно для аукціона и въ Парижѣ, а тѣмъ болѣе громкое имя обѣщаетъ успѣхъ продажъ.

П. В.

#### ОТЪ РЕДАКТОРА ОТДѢЛА ХРОНИКИ.

Заявленіе «отъ редакціи», напечатанное въ мое отсутствіе на стр. 526 «Старыхъ Годовъ» относительно замѣтки «Склады разрушеній» (хроника за іюль—сентябрь), даетъ поводъ къ ошибочному толкованію какъ самой замѣтки, такъ и отношенія «Старыхъ Годовъ» къ затронутымъ въ ней вопросамъ. Дѣйствительно, это заявленіе, вслѣдствіе неясности оговорокъ, можно прочесть въ смыслѣ, подтверждающемъ, что «обвиненія и нареканія» замѣтки направлены по адресу «наличнаго состава управленія» Эрмитажемъ. Въ качествѣ автора замѣтки и заведывающаго отдѣломъ хроники, я горячо протестую противъ подобнаго толкованія. Редакція «Старыхъ Годовъ», при составленіи хроники, была очень далека отъ личныхъ нападокъ. Вопросъ былъ поставленъ общій. Нѣсколько рѣзкимъ обращеніемъ къ «начальству» и «власть предержащимъ», конечно, не имѣлось въ виду задѣть высоко цѣнимыхъ редакціей «Старыхъ Годовъ» хранителей Эрмитажа, а только—указать на общія причины, отъ которыхъ страдаетъ жизнь всѣхъ русскихъ музеевъ.

Мнѣ остается лишь глубоко пожалѣть о томъ, что полемическая рѣзкость тона въ замѣткѣ «Склады разрушеній» явилась причиной досаднаго недоразумѣнія.

Сергѣй Маковский.



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

### ЗАМѢТКА О ЛИТОГРАФІЯХЪ ХУДОЖНИКА ИГНАТІЯ ЩЕДРОВСКАГО.

Въ 1834 г. сынъ титулярнаго совѣтника Игнатій Щедровскій представилъ въ Академію Художествъ пейзажъ, написанный имъ масляными красками и просилъ удостоить его званія свободного художника. 18 сентября 1834 г. Совѣтъ Академіи опредѣлилъ задать ему предварительно программу: написать видъ съ натуры въ окрестностяхъ С.-Петербурга. 27 сентября 1836 г. по представленнымъ видамъ онъ былъ признанъ Академіею свободнымъ художникомъ, а 31 декабря получилъ одобреніе Совѣта за живопись съ натуры. Наконецъ 27 октября 1842 г. Академія указала ему написать масляными красками картину на тему русской свадьбы для полученія званія академика.

Между тѣмъ Щедровскій въ Обществѣ Поощренія Художествъ нашелъ ту область искусства, въ которой онъ оказался сильнѣе всѣхъ своихъ русскихъ современниковъ: онъ изучилъ литографію, сдѣлавшуюся популярною среди русскихъ любителей со времени Орловскаго и Венеціанова, и получилъ отъ Общества заказъ нѣсколькихъ листовъ, свидѣтельствующихъ о познаніи рисунка и способности замѣчать и изображать характерныя черты народныхъ типовъ и сценъ. Первые листы были посвящены копіямъ съ Эрмитажныхъ картинъ Давида Тенирса Младшаго (№№ 685 и 686): Фламандскіе праздники. На первой копіи имѣется подпись И. Щ. и ниже: Картина Тенирса (въ настоящей величинѣ). Рисовалъ на камнѣ Щедровскій. Лит. Гельбаха. Размѣр: 238 × 332 м. м. Вторая копія имѣетъ тѣ же подписи, но безъ адреса Гельбаха. 232 × 336 м. м. Эти работы не остались безъ вліянія на дальнѣйшее развитіе Щедровскаго въ изображеніи народныхъ сценъ: мы увидимъ въ его позднѣйшихъ рисункахъ напоминающую великаго Фламандца жизненность и энергію въ движеніяхъ изображенныхъ лицъ, а также отсутствіе всякой манерности и простоту сюжета.

Е. Н. Теляшовъ въ «Описаніи нѣсколькихъ гравюръ и литографій» (СПб. 1903 г.) приводитъ огромный литографированный листъ въ ширину: Призваніе князя Пожарскаго. Подп.: Рисовалъ на камнѣ Игнатій Щедровскій. 1833 г. Печ. А. Радцигъ съ оригинальной картины Викентія Брісеки.

Щедровскимъ по заказу Общества Поощренія Художествъ еще литографированы три детали съ картины Карла Брюллова: Послѣдній

день Помпей, а именно: Мужская голова профилемъ вѣдро, подп.: Щедровский (420×343), Женская голова съ вазою (графиня Самойлова) подп.: Рис. Щедровский (375×325) и Молодой человекъ въ  $\frac{3}{4}$  вѣдро, подп.: Щедровский (390×355). Печатаны эти листы въ литографіи Мошарскаго. Въ этой же литографіи печатано нѣсколько портретовъ Членовъ Россійской Академіи съ самаго ея учрежденія, рисованныхъ Щедровскимъ, какъ то: графъ Александръ Сергѣевичъ Строгановъ (146×120) и другіе. Изданіе этихъ портретовъ продолжалось съ 1835 по 1841 г. Въ живописномъ Карамзинѣ, или Русской Исторіи въ картинахъ съ текстомъ, изд. Прево, части I 1836 г. и части II 1838 г. имѣются всего шесть литографированныхъ Щедровскимъ рисунковъ.

Въ 1839 году появилась серія рисунковъ Щедровскаго подъ заглавіемъ: Сцены изъ русскаго народнаго быта, изданныя Обществомъ Поощренія Художествъ. С.-Петербургъ 1839. Тетради 1—6. Это собраніе 36 литографій форматомъ въ листъ въ вышину, нумерованныхъ, съ подписью: Съ рисунка Щедровскаго. Рис. на камнѣ Умновъ (на первомъ листѣ) и Рис. на кам. Бѣлоусовъ и Рис. Бѣлоусовъ (на остальныхъ) и съ адресомъ Мошарскаго на первыхъ 12 листахъ. Представляютъ они сцены и типы ремесленниковъ, рабочихъ, промышленниковъ въ ихъ обстановкѣ, въ мастерскихъ, на улицѣ, во дворахъ, въ подвалахъ, рисованныхъ съ величайшей точностью и со всѣми типическими ихъ особенностями; это настоящіе портреты изображаемыхъ лицъ, это характерныя бытовые картинки того времени. Вотъ списокъ этихъ рисунковъ:

1. Игра въ шашки.—2. Сбитеньщикъ.—3. Игра въ карты.—4. Столярная мастерская.—5. Бондары.—6. Продавецъ ситъ.—7. Игра въ бабки.—8. Разносчикъ и извозчикъ. 1838.—9. Штукатуры.—10. Продавецъ лососки.—11. Чтецъ на набережной и торювецъ лимонадомъ.—12. Торювецъ сѣномъ.—13. Сцена въ кабакѣ.—14. Нищіе.—15. Молочницы.—16. Продавецъ печенки.—17. Прачки.—18. Торювка обуви.—19. Шарманщикъ.—20. Кузнецы у питейнаго дома.—21. Торювка апельсинами.—22. Дворникъ и дровосѣкъ.—23. Разносчикъ и дворничиха.—24. Кучеръ.—25. Игра въ свайку.—26. Плотники.—27. Странствующие музыканты.—28. Кормилицы.—29. Дворникъ и почтальонъ.—30. Коноваль и конюхъ.—31. Деревенскій портной и чужонецъ.—32. Собирательницы сѣна.—33. Стекольщикъ.—34. Трубочистъ.—35. Русская сила и 36. Швейцаръ и продавецъ метелъ.

Тридцать подлинниковъ этихъ сценъ, рисованныхъ тушью, выставлены въ Русскомъ Музеѣ Императора Александра III. Изъ нихъ четыре, обозначенные выше подъ № 8, 19, 25 и 32, воспроизведены автот. въ Русской Школѣ Живописи Александра Бенуа, а 17 рисунковъ въ Нивѣ 1903 г. № 19 въ маломъ форматѣ.

Въ 1845 г. вышелъ альбомъ въ богато иллюстрированной папкѣ, форматомъ въ листъ въ ширину, подъ заглавіемъ: «Вотъ Наши! съ натуры составилъ и рис. на камнѣ И. Щедровскій. Печатано въ лит. Тюлева 1845 г. Тетрадь первая. Въ ней двадцать рисунковъ. Цѣна десять руб. с.». Первые пять словъ этого заглавія напечатаны золотыми буквами на рисункѣ занавѣса, правую сторону котораго мужикъ отдернулъ чтобы показать на сидящаго сзади кучера, разговаривающаго со стоящей передъ нимъ молодой женщиной (это намекъ на сцену, изображенную на первой





**И. Щедровский: Игра въ шашки.**  
(Литографія. Собрание Е. Е. Рейтерна).

**J. Schtedrovsky: Joueurs aux dames.**  
(Lithographie. Collection de M-r E. Reutern).

литографіи сего сборника), а на лѣвой сторонѣ рисунка молодой парень играетъ на балалайкѣ и смотритъ на стоящую передъ нимъ красавицу. Все это отлично раскрашено. На задней сторонѣ папки въ серединѣ изображена тетрадь, на которой написано «Мечта объ Италіи» и музыкальныя ноты со словами. Подпись И. Щ. На лѣво отъ этой тетради портретъ Императора Николая I, на право бюстъ К. П. Брюллова, сзади видна Александровская колонна и куполъ Исаакіевскаго собора, а надъ лирою летаетъ въ золотомъ сіяніи Государственный орелъ. И этотъ рисунокъ хорошо раскрашенъ.

Рисунки этого альбома литографированы самимъ Щедровскимъ, подписаны на каждомъ листѣ полною его фамиліею, нумерованы и отлично печатаны красками \*).

**1. Прачки:** направо сидитъ упомянутый выше кучеръ, передъ которымъ стоитъ дочь хозяйки прачешной. Есть первые оттиски безъ номера.

\*) Они печатаны не красками, а въ два тона и слегка подкрашены отъ руки однимъ или двумя тонами,

2. *Игра въ карты*. Сцена изъ пяти лицъ.
  3. *Продавица апельсинъ и молочница*. Заборъ, на небѣ облака.
  4. *Шарманщикъ, сбитеньщикъ, каретникъ и еще два лица*. Сзади каланча полицейской части.
  5. *Продавица башмаковъ и кучеръ*.
  6. *Чухонцы и молочницы*.
  7. *Бабы, собирающія сѣно*. На первыхъ оттискахъ на сѣромъ небѣ бѣлая облака.
  8. *Водовозъ и дровосѣкъ и двѣ женщины*.
  9. *Борющіеся мастеровые и четыре друія фигуры*.
  10. *Пищія, торговцы и два мужика*.
  11. *Дворникъ, почтальонъ и три мальчика*.
  12. *Плотники*.
  13. *Кузнецы и еще четыре фигуры*. Надъ дверью вѣтъ словъ «Питейный домъ».
  14. *Игра въ шашки*, сцена изъ шести лицъ.
  15. *Стекольщикъ, маляръ и три плотника*.
  16. *Игра въ карты*, сцена изъ четырехъ лицъ.
  17. *Пищія, чтецъ и продавецъ лимонада*.
  18. *Няня съ мальчикомъ, продавецъ рыбы и кормилица съ ребенкомъ*.
  19. *Столярная*, группа изъ семи лицъ и
  20. *Бомбары и обручники*, сцена изъ семи лицъ.
- Это первое изданіе чрезвычайно рѣдко.

Въ 1846 г. вышло второе изданіе этого сборника въ той же литографіи Тюлева и въ такой же раскрашенной папкѣ со слѣдующими только измѣненіями: на передней папкѣ обозначенъ годъ 1846. На задней же папкѣ на музыкальной тетради написано «Гимнъ Русскихъ—Боже Царя храни» съ музыкальными нотами и словами гимна. На внутренней сторонѣ верхней крышки вклеено объясненіе рисунковъ на французскомъ языкѣ: *Indication de l'état et métier des sujets d'après lesquels j'ai dessiné, et qu'on peut reconnaître en suivant chaque dessin de gauche à droite d'après l'explication ci-jointe.*

Листы не нумерованы, но приведены въ этомъ списокѣ въ томъ же порядкѣ, какъ и въ первомъ изданіи. Листы не раскрашены, а печатаны двумя тонами. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ замѣчается разница въ рисункѣ съ листами перваго изданія. Такъ на № 3 за заборомъ нарисованы не облака, а церковь и домъ. На № 7 на небѣ нѣтъ облаковъ. На № 13 надъ дверью написано бѣлыми буквами «Питейный домъ». Въ имѣющемся въ Эрмитажѣ экземплярѣ альбома 1846 года помѣщено объявленіе Щедровскаго о намѣреніи его въ 1847 г. издать тетрадь вторую 20 рисунковъ народныхъ сценъ подъ заглавіемъ «Знай нашихъ». Но это намѣреніе не было исполнено. Рисунокъ № 14 (Игра въ шашки) былъ отпечатанъ двумя тонами въ Иллюстраціи 1847 года на стр. 238, причемъ удостовѣряется, что этотъ альбомъ первый у насъ опытъ труднаго печатанія въ три тона; для каждаго рисунка нужны три камня, одинъ съ черною краской, другой съ голубоватою и третій съ красноватою. Редакція Иллюстраціи при этомъ заявила, что, желая распространить сбытъ этого произведенія талантливаго молодого художника и



И. Щедровскій: Мастерская бондаря.  
(Литография из собр. Е. Е. Рейтерна).

2. Шchedrovsky: Chez le tonnelier.  
(Lithographie. Collection E. Reutern).



доставить своимъ подписчикамъ возможность приобрести альбомъ дешевле, по соглашенію съ Щедровскимъ уступаетъ альбомъ своимъ подписчикамъ за 5 рублей. И это изданіе слѣдуетъ считать рѣдкимъ.

(Сравн.: В. А. Верещагинъ: Русскія иллюстр. изданія XVIII и XIX столѣтій. СПб. 1898).

Третье изданіе альбома вышло въ 1852 г. подъ заглавіемъ: Сцены изъ русскаго народнаго быта. Рисовалъ съ натуры и на камнѣ И. С. Щедровскій. Оригинальный текстъ писалъ В. И. Савиновъ. Печ. въ Лит. А. Мюнстера, 1852. Заглавный листъ окаймленъ арабесками, въ серединѣ которыхъ находится бюстъ красавицы въ русскомъ платьѣ. Листы печатаны тономъ, нумерованы, но не въ порядкѣ изданій 1845 и 1846 г.г. и имѣютъ всѣ адресъ Мюнстера. Рисунки имѣютъ особенности, указанные въ перечисленіи литографій изданія 1846 г.

Наконецъ четвертое изданіе вышло въ 1855 году съ другимъ заглавнымъ листомъ, подписаннымъ И. Щедровскій и съ адресомъ Paul Petit (Форматъ  $250 \times 320$  м.м.). Листъ этотъ представляетъ мальчика и дѣвочку на пригоркѣ, изъ подъ котораго бьетъ ключъ. Въ Императорской Публичной Библіотекѣ есть экземпляръ этого альбома съ посвященіемъ Императору Николаю I, 1854 г., на заглавномъ листѣ. Нумера на листахъ альбома стерты, нѣтъ и адреса Мюнстера. Приложенъ текстъ Савинова на 47 страницахъ въ два столбца.

Другія литографіи Щедровскаго:

а, Христосъ на Голгоѣ. Le Christe au Calvaire, Peint par Steuben. Lith. par Szzzodrowski. Поль Петти 1850. Съ посвященіемъ Императору Николаю I. Большой листъ.

б, Портретъ по грудь Императора Николая I,  $\frac{3}{4}$  вправо. Щедровскій. Ниже: Рис. и лит. И. Щедровскій. СПб. 1854. Поль Петти ( $438 \times 348$ ). Очень сильный красивый листъ.

в, Портретъ Императора Александра II въ гусарскомъ мундирѣ, въ овалѣ. СПб. 1856. Поль Петти. ( $375 \times 293$ ). Съ посвященіемъ Е. И. В. Государю Наслѣднику Цесаревичу и Вел. Князю Николаю Александровичу.

г, Портретъ по колѣно Статскаго Совѣтника Ѳ. Серно-Соловьевича. И. Щедровскій. Paul Petit. ( $370 \times 288$ ).

Умеръ Щедровскій 25 Декабря 1870 г. въ Московской городской больницѣ, гдѣ онъ находился на излеченіи съ 19 Декабря того же года.

Е. Рейтернъ.



Альбомъ исторической выставки предметовъ искусства въ 1904 году. Текстъ А. Прахова.

Всякое художественное изданіе должно удовлетворять двумъ требованіямъ: художественной виѣшности и достовѣрности историческаго текста.

Къ сожалѣнію только что вышедшій, такъ давно ожидаемый «Альбомъ исторической выставки», удовлетворяя лишь отчасти въ первомъ отношеніи, долженъ быть признанъ совершенно негоднымъ во второмъ. Виѣшность альбома, хотя и не безукоризненная, но все же вполне удовлетворительная. Множество, частью даже хорошо исполненныхъ, репродукцій съ чудесныхъ произведеній искусства говорятъ сами за себя. Скульптуры Донателло, дела Роббіа и Клодіона, прекрасный фарфоръ Севра, Мейсена и Императорскаго завода, великолѣпныя и рѣдчайшія группы Кендлера, бронза Каффіери, серебро и миниатюры,—все это даже въ посредственныхъ воспроизведеніяхъ не можетъ не доставить наслажденія. Къ сожалѣнію воспроизведенія иногда не только посредственны, но даже плохи. Таковы скверно снятыя и еще хуже исполненныя блѣдныя и стертыя репродукціи многихъ серебряныхъ вещей (см. стр. 153, 157, 173, 201, 243). Цвѣтными воспроизведенія исполнены съ очень плохихъ акварелей, особенно тѣ, которыя подписаны Долговымъ. Кромѣ того эти репродукціи—равно какъ и снимокъ съ одного ружья—такъ велики, что выѣзаютъ изъ текста, что въ высшей степени нехудожественно. Вообще во всемъ чувствуется отсутствіе любовнаго вниманія къ работѣ, спѣшность и небрежность. Нельзя не остановиться и на текстѣ. Во первыхъ, текстъ въ единственномъ числѣ—выраженіе неправильное; ихъ два, и притомъ совершенно различныхъ. Первый (русскій) несомнѣнно написанъ самимъ А. Праховымъ со всей присущей ему витѣватостію стиля; второй (французскій) анонимнаго автора и притомъ совершенно не знавшаго того, что писалъ его русскій сотрудникъ. Не только выраженія, но даже смыслъ не имѣютъ ничего общаго. Приведу въ доказательство примѣры. На стр. 12, говоря о солонкѣ St. Porchaire (собраніе гр. Шуваловой), русскій авторъ совсѣмъ не приводитъ свѣдѣній о происхожденіи этого предмета, что, однако, извѣстно автору французскаго «перевода» (стр. 13).

Праховъ говоритъ, что на выставкѣ было три медальона съ портретами Императрицы Екатерины II, французскій авторъ—что портретъ былъ только одинъ. Праховъ совсѣмъ не приводитъ интересныхъ свѣдѣній о сервизѣ Нератова, о чайномъ сервизѣ изъ собранія И. А. Всеволожскаго (французскій текстъ, стр. 37). Совсѣмъ не сообщаетъ Праховъ извѣстныхъ французскому автору интересныхъ свѣдѣній о Томирѣ (стр. 107). Праховъ пишетъ о работахъ Пигалли изъ собранія гр. Шуваловой и изъ Павловскаго дворца (стр. 110), французскій авторъ совсѣмъ не упоминаетъ объ этомъ. Иногда даже свѣдѣнія въ двухъ текстахъ совершенно противорѣчивыя, такъ что неопытный читатель долженъ обязательно прочесть оба текста и пожалуй лучше всего если не повѣрить ни одному изъ нихъ. Поразительный примѣръ этого представляется—въ отдѣлѣ «деревянныхъ издѣлій»—описаніе свадебной шкапки изъ собранія Альберта Фидгера въ Вѣнѣ, причемъ нельзя не



замѣтить, что французскій текстъ несравненно интереснѣе русскаго. То же въ описаніи Св. Георгія (серебро), гдѣ авторъ приводитъ историческую справку объ этомъ произведеніи Любекскаго мастера Бернкта Гейнемана, о чемъ Праховъ умалчиваетъ. Къ тому же даже даты приводимыя въ обоихъ текстахъ различны!! (Сравни стр. 117 и 124). Иногда, русскій текстъ просто искаженіе французскаго. Во французскомъ на стр. 117 сказано, что St. Maurice исполненъ въ 1651 году, причемъ авторъ выражаетъ, вполне резонно, сомнѣніе въ вѣроятности этого, такъ какъ Гансъ Менгардтъ, которому статуэтка приписывается, умеръ за 11 лѣтъ до исполненія ея (стр. 119)! Праховъ совсѣмъ не упоминаетъ 1651 года и потому скорѣе склоненъ считать св. Маврікія работой Менгардта.

Кому изъ двухъ вѣрить—неизвѣстно, но странно только то, что французскій «переводъ» лучше русскаго «оригинала» его.

Изъ всего несомнѣнно, что книгу писали два автора и при томъ даже не свѣривъ при печатаніи своихъ текстовъ. Всякій писалъ то, что зналъ, и французскій «переводчикъ» компетентнѣе «автора». Ничѣмъ инымъ нельзя объяснить полноту и интересъ французскаго текста, сравнительно съ русскимъ. Впрочемъ, бываетъ и исключеніе.

Такъ отдѣлъ оружія во французскомъ текстѣ занимаетъ всего одну страничку и не имѣетъ ни одной ссылки на репродукціи. Праховъ говоритъ объ оружіи на трехъ съ половиной страницахъ, хотя, надо сознаться, свѣдѣній объ оружейныхъ мастерахъ сообщаетъ очень мало. Отдѣлъ миниатюръ прямо кишитъ ошибками. Укажу только тѣ, которыя бросаются въ глаза даже при бѣгломъ обзорѣ изданія. Графа Сухтелена (стр. 262) писалъ не Росси, а Босси, судя по году исполненія и по живописи совсѣмъ легкой и расплывчатой. Марія Александровна Львова—урожденная Дьякова, а не Васильева, какъ утверждаетъ авторъ на этотъ разъ на двухъ языкахъ (стр. 266). Во французскомъ текстѣ говорится, что портретъ кн. А. Б. Куракина вѣроятно писанъ Hall'емъ, хотя это несомнѣнное произведеніе Ритта. (См. «Русскіе портреты» Вел. Кн. Николая Михайловича, ч. I, стр. 163). Такіе же несомнѣнные Ритты и портреты С. С. Колычева (собр. гр. Н. М. Сологубъ) и Императрицы Маріи Ѳеодоровны. Недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ перечислять далѣе встрѣчающіяся ошибки.

Баронъ Н. Врангель.



Ж. Г. Виберъ. Научныя свѣдѣнія по живописи. Переводъ съ французскаго четырнадцатаго изданія Е. Ю.

Жанъ-Жоржъ Виберъ, французскій художникъ, онъ состоитъ на службѣ у извѣстной французской фирмы лаковъ и красокъ. Настоящее сочиненіе носитъ явно-рекламный характеръ, что однако не лишаетъ его извѣстнаго значенія для лицъ, интересующихся техникой живописи, благодаря находящимся въ немъ нѣкоторымъ практическимъ рецептамъ и указаніямъ. О научномъ его значеніи, не смотря на увѣреніе автора о томъ, что книга его «представляетъ самую серьезную и основательную (книгу) написанную по этому поводу» — серьезно говорить не приходится. Въ русской даже литературѣ, очень бѣдной подобнаго рода произведеніями, все же есть вещи гораздо болѣе солидныя.

Съ характерною для француза игривой легкостью, авторъ трактуетъ о химическихъ процессахъ и физическихъ явленіяхъ, часто пропуская весьма существенное и по долгу останавливаясь на второстепенномъ, въ зависимости отъ того, на сколько тотъ или другой матеріалъ усвоенъ имъ самимъ и на сколько онъ представляется ему удобной почвою для цѣлѣвыхъ собственнаго краснорѣчія. Стремясь, напримѣръ, объяснить процессъ высыханія маселъ въ присутствіи свинца и марганца, онъ рассказываетъ пространную басню о трехъ ворахъ, а затѣмъ еще вторую о фермерѣ, травѣ и коровѣ, для того, чтобы въ заключеніе сказать, что эти объясненія все же «не дадутъ совершеннаго понятія того (о томъ), что происходитъ».

На рѣдкость неудачнымъ вышелъ русскій переводъ книги Вибера. Желая извиниться передъ читателемъ, переводчикъ объясняетъ «спероковатости» своего перевода желаніемъ близко держаться подлинника, что однако совѣтъ его не оправдываетъ, такъ какъ остается совершенно непонятнымъ, какія особенности оригинала желалъ передать г. Е. Ю., употребляя слѣдующія выраженія: «Слушателей въ продолженіи лекціи» вмѣсто слушателей лекціи, «Артистъ написалъ кусокъ въ своемъ жанрѣ», «Любитель, когда смотритъ на живопись, имѣетъ манію, кусокъ, которыми онъ восхищается, заключать въ маленькій кругъ...» и т. д. Вся книга вестритъ ими.

Еще менѣе понятно, почему переводчикъ не далъ себѣ труда подыскать подходящихъ выраженій для перевода техническихъ и научныхъ терминовъ. «Почти всѣ сжигаемыя смолы извергаютъ пары, которые сгущаются въ пригорѣлыя масла», пишетъ онъ, подразумевая очевидно подъ «сжиганіемъ» — перегонку, а подъ «пригорѣлыми маслами» — продукты ея. Клей, какого бы состава онъ ни былъ, называется у него, почему то, вездѣ «клейковинной», растворъ щавелевой кислоты — «смѣдной водой». Далѣе идетъ цѣлый рядъ соединений вовсе неизвѣстныхъ въ химіи: «черный водородъ свинца», «кислородистое соединеніе въ основаніи свинца», «мышьяково-кисловатая соль», «сѣрнистыя смѣси кадмія» и т. д. и т. д.

Тысячи гибнущихъ картинъ — лучшее доказательство жгучей необходимости для художниковъ основательной научной подготовки въ области живописной техники. Жаль, что имъ, вмѣсто хлѣба, подносятъ камень!

В. III.

Die Italienische Malerei des XV & XVI Jahrhunderts. Die Deutsche Malerei von Meister Wilhelm von Köln bis Adam Elsheimer. Berlin, Fischer und Franke.

Что бы ни говорили противъ несовершенствъ и подчасъ антихудожественности цвѣтныхъ фотохимическихъ репродукцій съ масляныхъ картинъ, возможность дать хотя бы отдаленное понятіе о главномъ элементѣ живописи, о колоритѣ, составляетъ такое преимущество этого способа воспроизведенія, что оно легко побѣждаетъ всякія возраженія и вполнѣ объясняетъ популярность даже трехцвѣтки. До сихъ поръ однако цвѣтныя репродукціи главнымъ образомъ нашли себѣ примѣненіе въ болѣе или менѣе общедоступныхъ изданіяхъ, роскошные же дорогіе увражи, такъ называемые Galleriewerke, пользовались ими лишь изрѣдка. Берлинскіе издатели, Фишеръ и Франке, одни изъ первыхъ, приступили къ изданію роскошнаго Galleriewerk въ краскахъ, причемъ всѣ картины, избранныя для этой цѣли, должны быть воспроизведены въ натуральную величину. Отъ этого правила въ обоихъ вышеуказанныхъ изданіяхъ будетъ отступлено лишь въ нѣсколькихъ случаяхъ.

Руководство альбомомъ итальянской живописи взялъ на себя Вильгельмъ Боде, собраніе же старонѣмецкихъ мастеровъ составлено по указаніямъ и подъ наблюденіемъ д-ра Макса Фридендера, директора Берлинскаго Kaiser-Friedrich-Museum. Предполагается дать 75 воспроизведеній съ итальянскихъ мастеровъ въ 15 выпускахъ и 50 съ нѣмецкихъ въ 10 выпускахъ. Цѣна cadaго выпуска обоихъ изданій, печатаемыхъ въ 150 нумерованныхъ экземплярахъ,—100 марокъ.

Die Sammlung Cheramy. München, R. Piper & Co.

Коллекція картинъ и рисунковъ г-на Шерами, въ Парижѣ, по составу своему принадлежитъ къ самымъ интереснымъ частнымъ художественнымъ собраніямъ, которыми такъ богата французская столица. Въ этой коллекціи, кромѣ нѣсколькихъ старыхъ мастеровъ, представлена болѣе или менѣе хорошо англійская живопись XVIII и начала XIX столѣтій—Рейнгольдсъ, Гейнсборо, Гоппнеръ, Ромней, Констэблъ, Бонингтонъ, Тэрнеръ и т. д.—равно большинство корифеевъ французской живописи XIX столѣтія, начиная съ Давида и кончая Дегазомъ. Но great attraction ея—безспорно 32 произведенія Констэбля и 53 Делакруа.

Въ изданіи Пиперъ и Ко около 160 номеровъ коллекціи будутъ воспроизведены гелиотипіей на 120 листахъ. Французскій текстъ будетъ состоять изъ подробнаго критическаго каталога и двухъ руководящихъ статей: о Констэблѣ пера И. Мейеръ-Грефе и Делакруа—Эриха Клосовскаго. Цѣна экземпляра на простой бумагѣ—60 марокъ, на японской—240 и на ванъ-Гельдернѣ—120.

Joseph Bayer & Co, Frankfurt I. M.

Handschriften und Drucke des Mittelalters & der Renaissance. Theil II.

Это вторая часть 500-го каталога фирмы, издаваемого по случаю 120 лѣтняго существованія фирмы. Первая заключала рукописи XI—XVI ст. и миниатюры 1450—1500 г., вторая въ объемистомъ томѣ подробно описываетъ 1458 номеровъ печатныхъ произведеній XVI ст.

съ иллюстраціями нѣмецкихъ художниковъ. Много образцовъ этихъ иллюстрацій помѣщено въ текстѣ каталога.

Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, nebst den wichtigsten Erscheinungen des Auslandes. Лейпцигъ, изданіе Börsenverein der Deutschen Buchhändler, ежемѣсячно, подп. цѣна — 2 марки въ годъ.

Среди многочисленныхъ періодическихъ изданій, посвященныхъ библіографіи европейскаго книжнаго рынка, до сихъ поръ не доставало изданія, полностью исчерпывающаго явленія современной графики въ самомъ широкомъ ея значеніи. Вышеуказанный листокъ стремится придти на встрѣчу этой потребности, преимущественно въ отношеніи Германіи, но обращая вниманіе и на заграничную графику. Редакцію листка взялъ на себя Deutscher Buchgewerbe-Verein, что въ извѣстной степени, конечно, обезпечиваетъ серьезный характеръ и добросовѣстность изданія. Оно выходитъ разъ въ мѣсяцъ и матеріалъ въ немъ раздѣленъ на двѣ главные рубрики: отдѣльные листы и цѣльные уваржи. Первая рубрика заключаетъ въ себѣ оригинальную графику—офорты всѣхъ родовъ, ксилографіи и литографіи—и репродукціонное искусство всѣхъ разновидностей, вторая—обнимаетъ роскошные изданія, законченные и выходящіе выпусками, равно всѣ художественные каталоги и т. д. Для коллекціонеровъ и вообще лицъ, причастныхъ къ искусству и желающихъ быть au courant новостей графическихъ рынковъ, эти Neuigkeiten безспорно явленіе очень полезное.

D-r Max Lehrs. Der Deutsche, Niederländische und Französische Kupferstich im XV Jahrhundert.

Профессоръ Максъ Лерсъ, бывший директоръ Дрезденскаго Kupferstichcabinet, а теперешній — Берлинскаго, считающійся однимъ изъ первыхъ авторитетовъ въ области графики, намѣревается подвести въ этомъ изданіи итогъ двадцатипятилѣтнимъ изученіямъ и поискамъ, равно своимъ монографическимъ работамъ по отдѣльнымъ вопросамъ ранней графики. Изданіе это должно составлять обстоятельную исторію и подробный критическій каталогъ всѣхъ произведеній гравировъ на мѣди XV столѣтія въ Германіи, Франціи и Нидерландахъ, дошедшихъ до нашихъ дней. Оно будетъ раздѣлено на три главныхъ отдѣла: примитивы, прирейнскій мастеръ, монограммистъ E. S. и его послѣдователи, Мартинъ Шонгауеръ и его школа.

Цѣлый трудъ разсчитанъ на шесть томовъ текста въ большую восьмушку по 400 страницъ и два атласа (40×30 сантиметровъ) съ 600 репродукціями въ гелиогравиру на 300 листахъ. Всѣ гравюры будутъ воспроизведены въ натуральную величину. Цѣна изданія, которое будетъ окончено въ 1909 г.—600 кронъ. Печатается лишь сто нумерованныхъ экземпляровъ, которые уже всѣ расписаны.

П. Э.



Каталогъ собранія П. Моргана. Скоро выйдетъ изъ печати иллюстрированный каталогъ коллекціи Пирпонта Моргана, на составленіе которой онъ затратилъ уже нѣсколько десятковъ миллионъ рублей. Большая часть его сокровищъ находится въ его домѣ въ Лондонѣ (Princes Gate) и охраняется постояннымъ составомъ шести полицейскихъ. Нѣсколько экземпляровъ своего каталога знаменитый миллиардеръ печатаетъ на особо роскошной бумагѣ и имѣетъ въ виду поднести ихъ всѣмъ монархамъ Европы.

Кромѣ этой коллекціи предметовъ искусства, въ томъ же домѣ хранится бібліотека Моргана. Цѣнность ея также огромна: за одну лишь бібліотеку W. Morris'a онъ заплатилъ 9 миллионъ рублей, и кромѣ того постоянно пополняетъ свое собраніе, и у него имѣется, между прочимъ, 36 экземпляровъ первопечатныхъ англійскихъ книгъ, такъ называемыхъ Крестонскихъ, которыя теперь оплачиваются баснословными цѣнами.

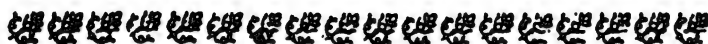
П. В.



L'Art au Caucase, par J. Mourier. Bruxelles, 1907.

Бельгійская печать сочувственными отзывами встрѣтила эту книгу. Для Россіи она имѣетъ конечно еще большій интересъ, затрагивая мало-извѣстную область: искусство Кавказа. Популярный живой текстъ, раздѣленный на самостоятельные, краткіе, но законченные отдѣлы, разбираетъ архитектуру, живопись, керамику, эмаль и бронзу. Многочисленныя иллюстраціи знакомятъ читателя съ восточными архитектурными орнаментами, церковною утварью, крестами, осыпанными драгоценными камнями, иконами, фресками, изображающими строгіе лики святыхъ, съ причудливыми заглавными буквами манускриптовъ, съ интересными археологическими находками изъ кургановъ и некрополей нашей чудной окраины.

Т.



Извѣстная издательская фирма Книгвель въ Москвѣ предпринимаетъ огромное изданіе, обнимающее всю исторію русскаго искусства, начиная отъ древнѣйшаго періода и кончая нашими днями. Общее руководство взялъ на себя художникъ Игорь Грабаръ, заручившійся согласіемъ многихъ лицъ, извѣстныхъ своими трудами по исторіи русскаго искусства. Изданіе будетъ состоять изъ 30 выпусковъ, причемъ каждый изъ нихъ будетъ иллюстрированъ 70 автотипическими репродукціями. Въ общихъ чертахъ эта «Исторія русскаго искусства» будетъ выходить по слѣдующей программѣ.

I. Введеніе (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря.

II. Декоративное искусство (3 выпуска). Прикладное искусство древнѣйшаго времени, до-историческій періодъ, скифы, вліяніе Востока, вліяніе Византіи, Псковско-Новгородскій періодъ, Владимиро-

Суздальскій періодъ, Москва. Участвуютъ въ этомъ отдѣлѣ слѣдующіе писатели: Н. К. Рерихъ, Сергѣй Маковский, И. Я. Билибинъ, Аннолинаріи Васнедовъ, Н. П. Кондаковъ, Формаковский.

### III. Архитектура.

1) Византийско-русскій періодъ: а) Кіевъ и Черниговъ, б) Новгородъ и Псковъ, в) Владиміръ и Суздаль, г) ранній Московскій періодъ (Кремлевскіе соборы, Савва Звенигородскій и т. д.), 1 выпускъ. Текстъ А. В. Щусева.

2) Деревянная архитектура Сѣвера (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря и О. О. Горностаева.

3) Москва эпохи Царей, начиная съ Коломенской церкви (2 выпуска). Текстъ О. О. Горностаева и Новаковского.

4) Нарышкинскій стиль (1 выпускъ). Текстъ О. О. Горностаева.

5) Петръ и Елисавета (1 выпускъ). Текстъ Александра Бенуа.

6) Эпоха Екатерины Великой (1 выпускъ). Текстъ Александра Бенуа.

7) Англо-итальянскій классицизмъ (Гваренги, Камеронъ), 1 выпускъ. Текстъ Александра Бенуа.

8) Эпріге Александровской эпохи (1 выпускъ). Текстъ И. А. Омина.

9) Эпріге Николаевской эпохи. (1 выпускъ). Текстъ И. А. Омина.

10) Новѣйшая архитектура (1 выпускъ). Текстъ Игоря Грабаря.

### IV. Скульптура.

1) До-Петровская Русь и иностранные насадители искусства (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

2) Академическое искусство XVIII-го вѣка (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

3) Скульптура въ XIX столѣтіи (1 выпускъ). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

### V. Живопись.

1) Примитивизмъ или до-монгольское искусство (1 выпускъ).

2) Исторія главныхъ настроеній въ живописи (5 выпусковъ). Текстъ Игоря Грабаря.

3) Исторія портрета (2 выпуска). Текстъ бар. Н. Н. Врангеля.

4) Исторія пейзажа (4 выпуска). Текстъ Игоря Грабаря.

Такимъ образомъ это будущее изданіе обниметъ всѣ отрасли исторіи искусства Россіи и впервые дастъ цѣлый рядъ любопытнѣйшихъ снимковъ съ предметовъ искусства, находящихся не только въ столицахъ, но и во многихъ провинціальныхъ городахъ.







## МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

### РАЗСКАЗЪ СОВРЕМЕННОГО О СУМАСШЕСТВІИ ФЕДОТОВА.

Когда рѣчь идетъ о крупныхъ художественныхъ величинахъ, сыгравшихъ какую нибудь роль въ исторіи искусства, то интересенъ всякій мелкій фактъ ихъ жизни, дающій новое освѣщеніе для ихъ біографіи. Въ исторіи искусства Россіи фактовъ вообще такъ мало, что всякая мелочь, касающаяся русскихъ художниковъ, представляетъ интересъ для выясненія ихъ жизни и личности. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ мнѣ довелось познакомиться съ почти столѣтнимъ старикомъ—художникомъ Васильевымъ, ученикомъ Карла Брюллова, прекрасно помнившимъ А. Г. Венеціанова, Варнека и П. Федотова. Будучи въ хорошихъ отношеніяхъ съ этимъ послѣднимъ, тѣсно примыкая къ художественной семьѣ 1840-хъ годовъ, Васильевъ сохранялъ въ памяти нѣсколько интересныхъ разсказовъ о жизни своихъ современниковъ. Одинъ изъ нихъ, касающійся П. А. Федотова, я и хочу здѣсь привести.

«Весной 1852 года Васильевъ довольно часто встрѣчался съ Федотовымъ. За послѣднее время тяжкій недугъ сталъ уже сказываться на Федотовѣ: онъ былъ какой то странный, разсказывалъ необычныя исторіи и все хвасталъ. Наконецъ, однажды проситъ онъ Васильева придти за нимъ на другой день къ генераль-контролеру Марченкѣ, такъ какъ имъ надо было куда то ѣхать. Васильевъ на другой день идетъ къ Марченкѣ, спрашиваетъ Федотова. Федотовъ выбѣгаетъ къ нему, весь дрожа, хватаетъ его за руку и ведетъ въ гостиную. Тамъ сидитъ дочь Марченки—молодая дѣвушка. Федотовъ показываетъ на нее Васильеву и говоритъ: «Это моя невѣста!» Дѣвушка покраснѣла и ничего не возразила. Пошли въ садъ. Дѣвушка отводитъ Васильева въ сторону и говоритъ: «Боже мой, вотъ несчастье! Не показывайте виду: я думаю Павелъ Андреевичъ съума сошелъ, говоритъ что то несурзное и меня все невѣстой называетъ!» Федотовъ, ничего не замѣчая, ходитъ, жестикулируя, по саду и разсказываетъ, какія онъ здѣсь постройки возводитъ будетъ. Наконецъ, внезапно, схватилъ шапку и убѣжалъ. Васильевъ—за нимъ. Федотовъ бѣжитъ на Морскую, противъ Лютеранской церкви и начинаетъ пѣтухомъ кричать. Затѣмъ бѣжитъ дальше къ Невѣ, противъ Академіи, садится на яликъ и переплываетъ на ту сторону. Васильевъ теряетъ его изъ виду. Оказывается Федотовъ въ тотъ же вечеръ поѣхалъ въ Царское, увидѣлъ тамъ пѣтуха какого то и захотѣлъ поймать его. Созвалъ солдатъ, чтобы пѣтуха ловили. Самъ бѣгаетъ и пѣтухомъ кричитъ. Ну, тутъ сообразили, что онъ сумасшедшій, связали его и—въ больницу».

Такъ разсказалъ мнѣ современникъ о сумасшествіи Федотова.

Баронъ Н. Врангель.



## Къ исторіи пребыванія въ Россіи Ник. Пино.

Въ статьѣ бар. Н. Врангеля о скульпторахъ въ XVIII в. въ Россіи (см. «Старые Годы», июль—сентябрь) находятся между прочимъ интересныя свѣдѣнія о пребываніи въ Россіи небезызвѣстнаго въ исторіи прикладнаго искусства XVIII столѣтія французскаго скульптора по дереву («sculpteur en bois», какъ его величали современники) Nicolas Pineau или Николая Пиноу (иногда—Пиновія), какъ его прозвали въ Россіи. Имѣвшіеся у насъ подъ руками архивныя матеріалы позволяютъ намъ сдѣлать нѣсколько дополненій къ статьѣ бар. Врангеля о пребываніи въ Россіи этого Пиноу <sup>1)</sup>.

Когда въ 1716 году Лефорть прожилъ нѣкоторое время въ Парижѣ, то тамъ, по порученію и настояніямъ Петра, онъ пригласилъ на русскую службу нѣсколькихъ художниковъ-мастеровъ въ числѣ которыхъ (и даже во главѣ всѣхъ остальныхъ) стоялъ извѣстный Леблонъ, а также не менѣе извѣстный Растрелли старшій; въ числѣ же менѣе значительныхъ былъ приглашенъ также и «Nicolas Pineau, sculpteur en bois avec deux maîtres compagnons», какъ пишетъ Лефорть въ присылаемомъ Петру списокѣ имъ приглашенныхъ на русскую службу художниковъ и мастеровъ. Было это въ февралѣ 1716 года, а уже 28 февраля <sup>2)</sup> былъ съ Пино заключенъ контрактъ на пять лѣтъ.

Пино пріѣхалъ въ Россію со всей своей семьей: съ женой, съ сестрой и матерью жены; кромѣ того, съ нимъ пріѣхали два «compagnons», это были: «Barthelemy Guillaume compagnon sculpteur» и «Nicolas Perard aussi compagnon sculpteur». Такимъ образомъ, видимо, Simon, о которомъ говоритъ далѣе въ своей статьѣ бар. Врангель, пріѣхалъ въ Россію не съ Пино; однако, необходимо замѣтить, что фамилія матери жены Пино была тоже Simon; нельзя ли думать, что Simon былъ братомъ жены Пино и, возможно, имъ и былъ вызванъ въ Петербургъ? Чтобы кончить объ этомъ Simon, прибавлю здѣсь же, что указомъ 21 марта 1727 г. «пиновіевъ подмастерья Симонъ» былъ назначенъ мастеромъ, «и жалованья давать ему по 500 руб. въ годъ, и въ томъ сочинить съ нимъ контрактъ», повелѣвалъ указъ. Итакъ «Николай Пиноу рѣзчикъ полатныхъ уборовъ» былъ принятъ на русскую службу, причемъ ему была отведена квартира въ Петербургѣ.

Слѣдующее извѣстіе о немъ доходитъ до насъ отъ начала 1725 года; въ прошеніи своемъ, поданномъ императрицѣ Екатериной I въ слѣдующемъ, 1726 году, Пино пишетъ, что на немъ лежали всѣ работы по «изготовленію погребенной толпы» (очевидно, имп. Петра Великаго) и

<sup>1)</sup> Всѣ ниже приводимыя данныя почерпнуты нами изъ Государственнаго Архива Мин. Иностранныхъ Дѣлъ, изъ книгъ «кабинета Петра Великаго»: I отд. и II отд. М.М. 27, 83 и 89.

<sup>2)</sup> Такова дата, имѣющаяся въ документѣ, бывшемъ въ моемъ распоряженіи; бар. Н. Врангель указываетъ въ своей статьѣ другую дату, именно 26 февраля.

онъ «нарысовалъ всѣ декораціи въ большой залѣ», и надзиралъ за мастерами при исполненіи этихъ декорацій, чѣмъ былъ занятъ шесть недѣль «вкупѣ съ живописцемъ Каравакомъ, рѣзчикомъ Симономъ и съ столяромъ Мишелемъ». Въ этомъ, видимо, Пино угодилъ Императрицѣ и былъ пожалованъ прибавкой 200 рублей къ годовому окладу его, что очевидно не удовлетворило его и въ 1726 г. онъ проситъ наградить его за работы по «погребенной помѣѣ» «медалью или чѣмъ другимъ».

Въ 1727 году многіе иностранцы оставляли русскую службу и указомъ отъ 21 марта отпускались домой въ Европу, но въ томъ же указѣ говорилось объ оставленіи на службѣ Пино: «да мастеровъ же оставить въ службѣ... рѣзного—Пиноу».

Таковы тѣ дополнительныя свѣдѣнія, которыя мнѣ удалось получить о пребываніи въ Россіи Николая Пино.

В. И. В.



## ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Въ «Новомъ Времени» отъ 30 октября сообщается, что помощникомъ хранителя музея Императорской Академіи Художествъ назначенъ какой то учитель Коммерческаго училища. Правда ли это? Правда ли, что участіе лица, назначеннаго въ музей Академіи, въ искусствѣ ограничивалось родственными связями съ бывшимъ хранителемъ музея г. Соколовымъ? Про Академію Художествъ сообщаются послѣднее время самыя невѣроятныя вещи; не вымыселъ ли сообщеніе о новомъ глумленіи надъ бѣднымъ музеемъ Академіи?

30 октября въ «Руси» сообщается о томъ, что часто вещи, приобрѣтаемыя въ музей Академіи (картина Левитана, офорты Цорна), остаются въ частныхъ помѣщеніяхъ служащихъ Академіи. Неужели и это правда?

30 окт. 1907 г.

Н. Рюрихъ.

Очень прошу лицъ, владѣющихъ произведеніями италіанской живописи XIII—XV вѣковъ и первой половины XVI в., не отказать сообщить мнѣ объ этомъ по адресу: С.-Петербургъ, Литейный, 30. А. А. Трубилову.

Позвольте мнѣ чрезъ посредство вашей уважаемой редакціи обратиться съ вопросомъ къ знатокамъ древне-христіанскаго искусства. Можно ли утверждать съ увѣренностью, что символы изъ откровенья апокалипсиса появляются въ свѣтописи и въ мозаикахъ базиликъ и «центральныхъ церквей» только въ V-мъ вѣкѣ? Или же—есть основаніе признать вліяніе апокалипсиса и въ болѣе раннемъ искусствѣ? Въ такомъ случаѣ—въ какихъ сохранившихся художественныхъ произведеніяхъ или въ какихъ описаніяхъ разрушенныхъ произведеній можно найти слѣды этого вліянія?

М а н г и н ѣ.

ОТВѢТЫ: Москва. Г. Э. Готье. Въ отдѣлѣ астамповъ Имп. Эрмитажа имѣется цѣлая папка интереснѣйшихъ видовъ Москвы, исполненныхъ акварелью О. Алексѣевымъ.

Просьба Ваша о доставленіи Вамъ желаемыхъ Вами свѣдѣній будетъ по возможности исполнена.

Анонимному подписчику.—Интересующія Васъ геральдическія виньетки на стр. 536 и 538 взяты съ французской театральной афиши XVII вѣка.

Желаніе Ваше находить на страницахъ «Старыхъ Годовъ» ближайшія указанія относительно виньетокъ вполнѣ отвѣчаетъ намѣреніямъ Редакціи и, по возможности, будетъ удовлетворено.

---

#### ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Передъ вступленіемъ во второй годъ изданія нашего журнала, мы обращаемся къ нашимъ читателямъ съ просьбой указать намъ ихъ пожеланія относительно какъ содержанія, такъ и внѣшности «Старыхъ Годовъ». Всякія указанія въ этомъ смыслѣ будутъ съ благодарностью приняты во вниманіе Редакціей.

Въ виду того, что размѣры «Старыхъ Годовъ» значительно превысили предполагавшееся количество листовъ и заготовленная для текущаго года бумага оказалась использованной,—послѣдніе два №№ печатаются на другой бумагѣ.





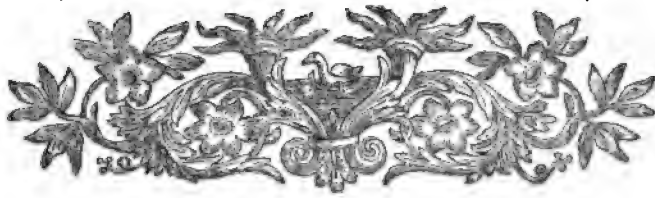


Données par l'État  
Musée de la Ville  
Fondation de la Ville de Paris  
Musée de la Ville

Donnée par l'État  
Musée de la Ville  
Fondation de la Ville de Paris  
Musée de la Ville

Digitized by Google





## ПЕРУДЖІЯ И ВЫСТАВКА УМБРІЙСКАГО ИСКУССТВА (Pérouse et l'Exposition d'art Ombrien,—par Adolf Gottschevsky).

Весело выглядит умбрійскій пейзажъ, когда на него смотреть съ высокой горы, которую вѣнчаетъ Перуджія.

Впереди разстилается равнина, окруженная пологими холмами, на которыхъ слегка колеблется вѣтромъ серебристая листва оливковъ, и съ одного дерева на другое перекинулись виноградныя лозы.

Прозрачный воздухъ не мѣшаетъ глазамъ искать далекихъ горизонтовъ, скользить отъ одной цѣпи горъ къ другой и тихо наслаждаться ихъ мягкими излучинами и круглымъ загибомъ долинъ. Спокойствіемъ вѣетъ на душу отъ этого пейзажа, настолько онъ соразмѣренъ и пріятенъ. И потерявшій въ житейской суетѣ свое «я» можетъ здѣсь собраться съ думами и обновить душу. Всему здѣсь живущему даетъ настроеніе небо: проникнутое свѣтлой и ясной радостью, когда солнце заливаетъ его своими лучами, и тихой, сладкой грустью, когда оно окутано серебристымъ покровомъ облаковъ.

Здѣсь, по уходящимъ въ даль бѣлымъ лентамъ дорогъ, бродилъ когда то человѣкъ, давшій прозябавшему много вѣковъ, замкнутому въ лишенной живого дыханія искусства схоластической рутинѣ христіанству новую горячую жизнь: святой Францискъ Ассизскій. Не только святой, не только реформаторъ католической церкви, онъ выше всего этого: полный горячаго чувства, онъ научилъ человѣчество новой страстной жизни, отзвуки которой звучатъ еще въ наши дни. Любить Бога и близкихъ училъ Христосъ, это знаетъ всякій. Святой же Францискъ особенно страстно чувствовалъ эту великую, радость дающую, глубокую истину, и глубиной и искренностью своего чувства придалъ ей новую особенную силу. Любовь его обнимаетъ все сотворенное и съ этой точки зрѣнія онъ является революціонеромъ,—такъ въ его время люди отличались благочестивой ненавистью къ природѣ. Святой же любить природу, видя въ ней проявленіе творческой силы Создателя.

Эта любовь его къ природѣ явилась источникомъ новаго италіанскаго искусства, освободившаго міръ отъ наслѣдственной сухости средневѣковыхъ проникнутыхъ византизмомъ мастеровъ, а гений Джованни Пизано и Джотто создалъ искусство новое, полное любви, почеловѣчески чувствующее и людямъ говорящее.

Такимъ образомъ изъ полноты чувства и горячей любви къ природѣ Франциска Ассизскаго вышло искусство, завершить которое долженъ былъ впослѣдствіи Рафаэль Урбинскій, тоже умбріецъ.

Надо сказать однако, что развитіе это происходило внѣ Умбріи, и главнымъ образомъ во Флоренціи. Но Умбрія и въ особенности Перуджіа внесли въ область искусства такую чарующую прелесть, что избѣгнуть ея не можетъ никто, посѣтившій этотъ городъ.

Сохранившіеся въ Перуджіи памятники временъ расцвѣта этрускаго и римскаго искусствъ представляютъ мало интереса. Средніе вѣка тоже не оставили значительныхъ слѣдовъ. Но начавшійся вслѣдъ затѣмъ длинный періодъ, который мы называемъ эпохой Возрожденія, далъ Перуджіи въ самомъ началѣ своего творчества два великихъ памятника: Palazzo Comunale—ратушу и Fontana Maggiore. Ратуша является однимъ изъ лучшихъ и своеобразнѣйшихъ зданій обновленнаго готическаго духомъ италіанскаго искусства. Замѣчательно, что каждая изъ италіанскихъ, выстроенныхъ въ это время, ратушъ (въ Перуджіи въ IV вѣкѣ) имѣетъ своеобразный, рѣзко выраженный характеръ: мѣняющійся сообразно мѣстности строительный матеріалъ, мѣстныя преданія, рано развившаяся индивидуальность, все это способствовало тому, что населеніе дѣлило, когда что либо новое въ искусствѣ примѣнялось при постройкѣ ратуши. Въ ратушѣ Перуджіи такимъ новымъ является компановка оконъ, нигдѣ больше не встрѣчающаяся: три или четыре окна красивымъ переплетомъ соединяются въ одно цѣлое. Тонко обрисованныя на гладкой каменной стѣнѣ, два ряда оконъ производятъ сильное и вмѣстѣ съ тѣмъ нѣжное впечатлѣніе. Неправильность распредѣленія оконъ, богатый орнаментъ портала, причудливая линія наружныхъ стѣнъ, хотя свойственныя и другимъ городамъ, всегда ласкаютъ глазъ наблюдателя своимъ разнообразіемъ.

Если ратуша олицетворяла собою власть и могущество города, предметъ его гордости и архитектурное тщеславіе, то богатая отдѣлка колодезь также имѣла свой глубокий внутренній смыслъ. Задача устройства постоянной возможности пользоваться водою играла огромную роль въ городахъ, такъ высоко расположенныхъ какъ Перуджіа, особенно въ тѣ непокойныя времена. И осуществленіе этой насущной задачи давало поводъ и просторъ искусству и художеству.

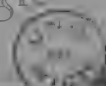
Перуджіа можетъ гордиться скульптурными украшеніями своего фонтана работы двухъ скульпторовъ, имена которыхъ связаны съ зарей италіанскаго искусства: Никколо Пизано, жившаго приблизительно отъ 1206 до 1280, и сына его Джованни Пизано, жизнь котораго можно прослѣдить отъ 1250 до 1328 г.

Никколо—создатель новаго стиля, разрывающаго со старыми традиціями; онъ бралъ образцы съ древнихъ саркофаговъ, но свободно компоновалъ такимъ образомъ, что они отвѣчали новымъ дѣламъ, и умѣлъ ихъ оживлять новыми чертами красоты. Съ нимъ начинается великая эпоха Возрожденія: его всемірно знаменитыя произведенія—одна кафедра въ батистеріи въ Пизѣ, и другая въ Сіенскомъ соборѣ. Когда онъ въ 1277—1280 гг. работалъ надъ фонтаномъ въ Перуджіи, жизнь его уже подходила къ концу, такъ что большая часть работы досталась вѣроятно его сыну, Джованни. Джованни Пизано не менѣе своего отца имѣлъ значеніе въ италіанскомъ искусствѣ, какъ прокладыватель новыхъ путей; но его стремленія и его образцы—иные: онъ тотъ художникъ



Антониаццо Романо: Свв. Винченца, Иллюмината и Никололай.  
(Пинакотека в Монтефалько).

Antoniazzo Romano: S-t Vincent, S-te Illuminata et S-t Nicolas.  
(Pinacothèque de Montefalco).





который берется за формы готики съ ея нѣжными стройными линіями и прекрасными граціозными движеніями, но при этомъ опирается на наблюденія надъ природой и надѣляетъ свои фигуры болѣе сильнымъ темпераментомъ.

Между премеиіемъ исполненія этого фонтана и очаровательной маленькой церковкой святого Бернардина существуетъ промежутокъ въ 180 лѣтъ. Эта послѣдняя тоже принадлежитъ великому художнику, который (несправедливо) не получилъ широкой извѣстности. Имя его Агостино ди Дуччо. Онъ флорентинецъ, жилъ отъ 1418 до 1481 г., и даже немного позже; почти вся его дѣятельность прошла внѣ Флоренціи. Красоту постройки этой церкви можно видѣть изъ изображеній ея, но главную прелесть можно понять только при видѣ самого оригинала, а именно—чудное сочетаніе красокъ, достигнутое примѣненіемъ золотисто-желтаго и краснаго мрамора и синихъ терракотовыхъ плитокъ. Распределеніе этихъ цвѣтовъ таково, что цѣлое не кажется пестрымъ, но образуетъ хорошо составленное произведеніе, доказываетъ тонкое пониманіе. Впечатлѣніе еще усиливается богатствомъ лѣпныхъ украшеній, въ которыхъ выступаетъ передъ нами оригинальный самостоятельный характеръ художника. Его можно бы назвать Боттичелли скульптуры, потому что Дуччо уже раньше далъ въ рельефахъ этого церковнаго фронтона то, чего достигъ Боттичелли: живыя и все же нѣжныя движенія граціозныхъ преувеличенно гибкихъ фигуръ, прекрасныя формы которыхъ пластично подчеркиваются нѣжными, прилегающими къ тѣлу одеждами въ богатыхъ складкахъ.

Въ то время, какъ украшался фонтанъ города Перуджіи, приходилось выбирать чужеземныхъ мастеровъ для скульптурныхъ работъ; также и почти два вѣка спустя для его Бернардинской капеллы, но въ живописи городъ этотъ, какъ и вся Умбрія вообще, произвелъ большую школу, которая хотя и не достигала такого значенія, какъ флорентійская или венеціанская, но все же выдѣлялась по сильному выраженію чувства, и наконецъ дала Перуджино и Рафаэля. И тутъ, гдѣ дѣло идетъ объ выросшемъ на умбрійской почвѣ искусствѣ, видно, какъ сильно было вліяніе на народныя чувства простого, глубоко-искренняго, проповѣдывавшаго любовь святого Франциска: вѣдь они облачаютъ въ образы какъ разъ тотъ міръ чувства, полный искренности, который часто содержитъ въ себѣ преувеличенный религіозный порывъ, свойственный самому св. Франциску. Лучшимъ примѣромъ этой нѣжности и сердечности въ умбрійскомъ искусствѣ можетъ служить картина Джованни Боккати въ галереѣ Перуджіи.

Какъ она привлекательна въ своей райской прелести! Въ кругу тѣхъ же ощущеній находятся картины другихъ извѣстныхъ художниковъ Умбріи: Джентиле да Фабріано, Никколо д'Алунно, Бенедетто Бонфили, Фіоренцо ди Лоренцо. Затѣмъ въ произведеніяхъ Пьетро Перуджино получаетъ картинное выраженіе страстный преувеличенный подъемъ чувствъ святого Франциска. «Въ его жизни (Перуджино) должна была быть божественная минута, когда онъ въ первый разъ придавъ прелестнѣйшей фигурѣ выраженіе сладкой мечтательности, тоски, глубокой набожности» (Буркхардтъ). Но съ этой минуты Перуджино на всю



жизнь остановился, и такимъ образомъ это же выраженіе и эта фигура все повторяются на его картинахъ: но его труды все же обогатили искусство, и повсемѣстная слава, которою пользуются его произведенія, доказываетъ, какое они и донынѣ производятъ сильное впечатлѣніе. Его картины разсѣяны по всему свѣту. Въ самой Перуджѣ, на его родинѣ, находятся не лучшія изъ нихъ. Но однимъ большимъ декоративнымъ его твореніемъ можно любоваться въ Collegio del Combio, гдѣ оно сохраниено на мѣстѣ и въ связи съ богатой обстановкой, рѣзной и мозаичной мебелью обращаетъ это помѣщеніе въ одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній декоративнаго искусства.

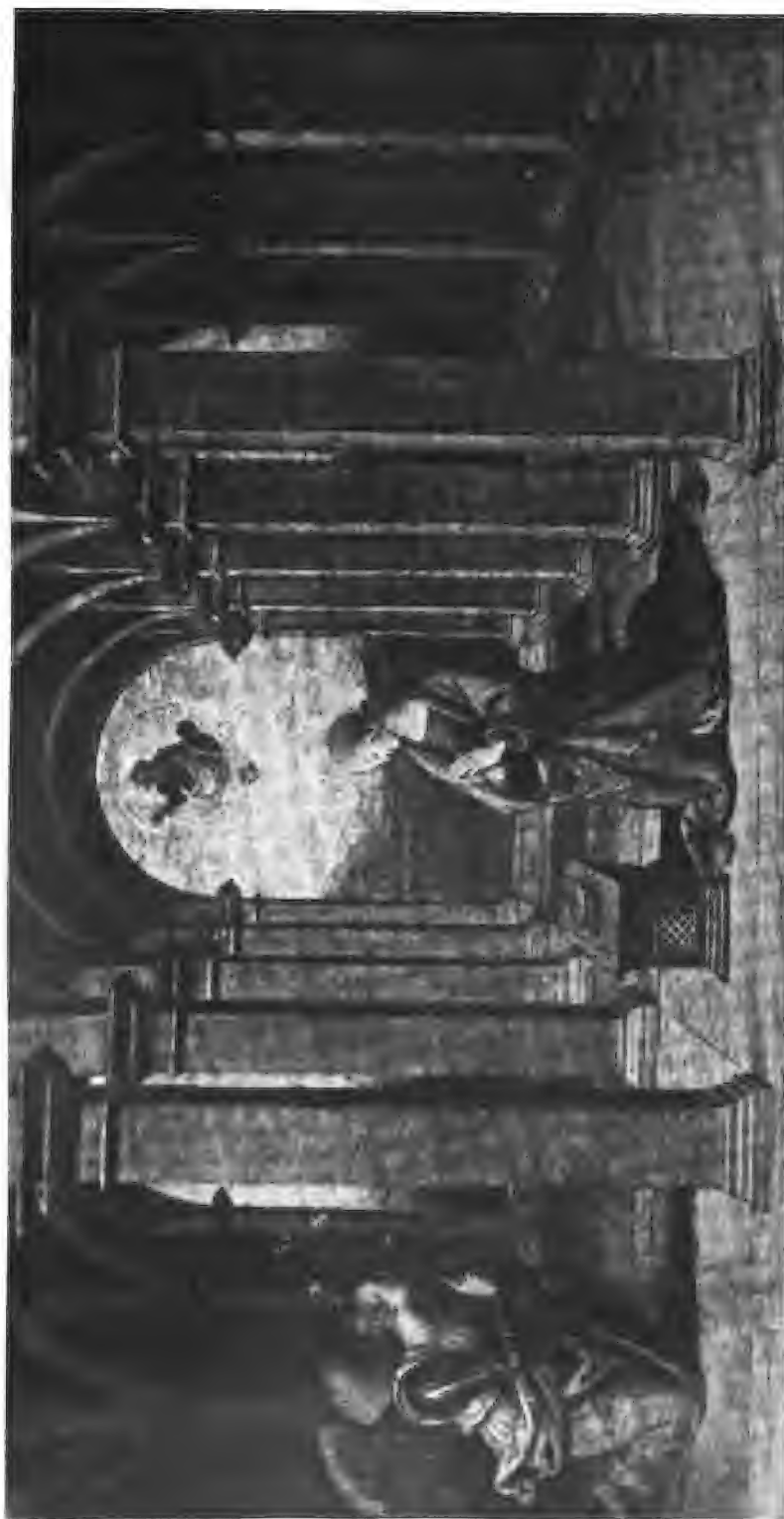
По пути, по которому шелъ Перуджино, послѣдовалъ и Пинтуриккѣо,



*Мадонна съ младенцемъ.  
Французской раб. XIII в., слонов. кость.  
(Базлика св. Франциска. Ассизи).*

*La Vierge et l'Enfant.  
Ivoire français du XIII-e s.  
(Basilique S.-f. François. Assise).*





Пьетро Перуджино: Благовѣщеніе.  
(Церковь Св. Маріи во Фано).

Pietro Perugino: L'Annunciation.  
(S.-Maria Nuova. Fano).



хотя и съ известной узкостью. Славу ему заслужили фрески, созданныя имъ въ Римѣ и Сіенѣ, сохранившіяся лучше, чѣмъ у всѣхъ другихъ мастеровъ.

Рафаэль изъ Урбино, тоже умбріецъ по рожденію, нашелъ въ Перуджино богатый матеріалъ. Онъ вполне переработалъ его въліяніе, такъ же какъ безъ остатка растворилъ въ своемъ искусствѣ и въліяніе Микеланджело и Леонардо. Но все же Перуджія гордится тѣмъ, что этотъ геній предпринялъ отсюда свой полетъ къ славѣ.

Устроенная этимъ лѣтомъ въ прекрасныхъ залахъ стараго городского дворца выставка должна дать общее понятіе объ искусствѣ Умбріи, которое иначе можно было получать только съ большими неудобствами и потерей времени, объѣзжая маленькіе городки страны. Увы, многія изъ лучшихъ ея произведеній отняты у Умбріи, прежде всего французами, при Наполеонѣ. Въ 1797 г. Тинэ ограбилъ изъ церквей Перуджіи все, что интересовало его изъ предметовъ искусства, и 3 марта того же года онъ потребовалъ отъ городского управленія, чтобы оно предоставило въ его распоряженіе шесть телѣгъ съ 24 возами, для вывоза его добычи во Францію. Всѣ протесты оказались напрасными. И никакія просьбы не могли склонить къ уступчивости генерала, Наполеона Бонапарта. Умбрія увидала, какъ чуждые завоеватели похитили ея лучшія сокровища. Но ихъ еще осталось довольно для образованія въ высшей степени интересной выставки.

Получивъ изъ сказаннаго выше нѣкоторое понятіе о характерѣ искусства Перуджіи, можно обратиться къ тому, что дала ея для ея характеристики выставка этого года. Монастырь святого Франциска Ассизскаго занялъ подобающее ему историческое мѣсто на выставкѣ по немногимъ выставленнымъ имъ вещамъ, бывшимъ безъ всякаго сомнѣнія самыми важными изъ всей выставки. Это — маленькая французская Мадонна изъ слоновой кости, XIII столѣтія, двѣ большія великолѣпныя вышивки того-же времени, фламандскій гобеленъ и вышитый покровъ для алтаря, итальянской работы—оба конца XV вѣка. Мадонна изъ слоновой кости относится къ лучшему времени французской готики, и слѣды нѣжной раскраски возвышаютъ ея красоту. Такую вещь можно называть классической. Она не имѣетъ ничего общаго съ классикой древности или эпохи Возрожденія, но она произведеніе высшаго расцвѣта французской готики, единственнаго большого самостоятельнаго стиля въ искусствѣ, со времени древности. Изящными позами, красивымъ порывомъ, преувеличенно-стройными членами, нѣжнымъ чувствомъ и тонко задуманнымъ мотивомъ движенія—достигнуто нѣчто совершенное. Впечатлѣніе довершается крайней заботливостью въ моделировкѣ, орнаментикѣ и раскраскѣ: здѣсь мы имѣемъ передъ собой художественное разрѣшеніе, въ духѣ великаго стиля. Это и подобныя этому произведенія конечно двинули въ Италиі періодъ готическаго искусства, въ пластикѣ и живописи, который начинается съ Джованни, Пизано и Джотто, и которымъ овладѣли Донателло, Лука делья Роббіа, Куэрчіа и Мазаччіо. Этой вещицѣ какъ разъ современны самые ранніе труды Джованни Пизано, рельефы большого фонтана Перуджіи, которые показываютъ уже его отступленіе отъ отцовской манеры и обращеніе къ собственному стилю.

Большое восхищеніе вызывали двѣ большія шелковыя вышивки, которыя, говорятъ, служили покровомъ гроба и тѣла Франциска Ассизскаго на его похоронахъ, 5 октября 1226 г. Вообще не существуетъ такъ хорошо сохранившихся шелковыхъ вышивокъ того времени, и такихъ большихъ (онѣ больше метра ширины и около четырехъ метровъ длины). На одной пеленѣ вышиты золотомъ по желтому фону большіе грифы и птицы, окруженные орнаментомъ изъ ленты. Вторая — изъ краснаго шелка и украшена полосатымъ узоромъ. Въ орнаментахъ обѣ вышивки указываютъ на вліяніе востока; но нѣсколько неудачная стилизація доказываетъ, что исполнены онѣ все же въ Италіи, по восточнымъ образцамъ. Очень трудно установить ихъ ближайшее происхожденіе. Всего правдоподобіе Сицилія, но можно думать и о Луккѣ.

Дары папы Сикста IV (1471—1484) представляютъ двѣ послѣднія достойныя упоминанія вещи, присланныя изъ Ассизи. На большомъ фламандскомъ гобеленѣ со множествомъ фигуръ изображенъ самъ папа между папами Николаемъ IV и Александромъ V, и тутъ же его гербъ. Рисунокъ фигуръ, особенно Мадонны, напоминаетъ Дирка Бутса. Затканная золотомъ и вышитая пелена на алтарь, изъ Ассизи, тоже изображаетъ Сикста V, колѣнопреклоненнаго передъ св. Францискомъ. Орнаментъ состоитъ изъ дубовой листвы и желудей, принадлежащихъ гербу Роверовъ. Тончайшимъ образомъ вышиты многочисленныя фигуры. Рисунокъ приписываютъ Антонио Поллаюоло, но это невѣроятно, потому что флорентинецъ, въ годъ этой работы (1475), не сдѣлалъ бы надъ фигурами такой безпомощной архитектуры.

На выставкѣ церковныя ткани и утварь были вообще выставлены въ порядочномъ количествѣ; отмѣтимъ только нѣкоторыя. Можно было спокойно изучить переднюю часть алтаря изъ собора Читта ди Кастелло. Это серебряная чеканная работа съ горельефными изображеніями изъ жизни Спасителя, очень живыми по композиціи, но съ еще неумѣло выраженными подробностями. По времени нужно эту вещь отнести къ XII вѣку, и можетъ быть приписать ее рукѣ нѣмецкаго художника. Тамъ же хранится и еще одна вещь изъ серебра, прекрасной работы, — чудная пастораль, французское произведеніе XIV вѣка. Изъ процессіонныхъ крестовъ можно назвать крестъ изъ Вилло, съ колѣнопреклоненной фигурой епископа, въ манерѣ Никола да Гуардіагреде, потомъ крестъ изъ Спелло, съ подписью Паоло Ванни изъ Перуджіи и помѣченный 1397 годомъ, и одинъ нѣсколько позднѣйшій, изъ Гуальдо Тадимо. Большое впечатлѣніе производила чаша, тоже присланная изъ Ассизи, на которой стоитъ имя царствовавшаго между 1282 и 1284 г.г. папы Николая IV, а также имя ювелира «Crucius Manaie de Jenis». На ней видны фигуры изъ блестящей прозрачной эмали, очень хорошаго рисунка. Отъ самой Перуджіи тоже была чаша работы Катаудіо изъ Тоди (XIV вѣкъ). Ковчежецъ изъ Читта ди Кастелло, отмѣченный 1420 г., принадлежитъ слѣдовательно къ переходному времени итальянскаго искусства, отъ готики къ стилю Возрожденія, хотя здѣсь еще ничего не замѣтно новаго, такъ какъ ювелиры вообще дольше держались готическихъ традицій. Принадлежащія сюда же двѣ фигурки апостоловъ относятся къ флорентійскому искусству. Сто лѣтъ спустя по-



Никколо ди Фолиньо: Мученія св. Варволомея.  
(Церковъ св. Варволомея въ Фолиньо).

Niccolo di Foligno: Martyre de St. Bartholomé.  
(S. Bartholomeo, Foligno).







*Хрестъ итал. раб. XV в.  
(С.-Донатто. Гваљдо Тадино).*

*Croix processionnelle. XV-e s.  
(S.-Donato. Gualdo Tadino).*

явился знаменитый ковчегъ Сакро Анелло изъ Перуджинскаго собора. Федерико Рошетто придалъ ему форму роскошной постройки эпохи Возрожденія. Остается упомянуть, что выставка дала обзоръ ткацкаго и вышивальнаго искусства того времени, потому что тамъ были одежды папы Бенедикта XI, что представляло большой интересъ. Собрание керамики изъ умбрійскихъ мастерскихъ, а именно простой обиходный товаръ изъ Деруты, миниатюры, манускрипты, вышивки и ткани всѣхъ временъ дополняли художественно-ремесленный отдѣлъ.

Были выставлены двѣ картины Беноццо Годцполи: извѣстное, удивительно сохранившееся «Обрученіе св. Екатерины» изъ Терни, съ подписью художника и 1476 годомъ, и «Благовѣщеніе» изъ Нарни, которое въ каталогъ приписано было художнику, подражавшему Анджелико и Годцполи, но которое принадлежитъ самому Беноццо Годцполи.

Эта вещь сохранилась плохо, но все же ясно видны хорошія ея качества.

Теперь намъ надо обратиться къ художникамъ, олицетворяющимъ цвѣтъ умбрійской живописи. Среди нихъ положительно блестяще былъ

представленъ Никколо ди Фолиньо, называемый Алунно (1430—1502). Въ цѣлой серіи произведеній всѣхъ эпохъ его творчества можно было изучать характерное въ его искусствѣ: глубокую сердечность чувства, изящество типовъ, стройность фигуръ, извѣстную энергію движеній, наряду съ уже очень свободнымъ рисункомъ; къ раннему его періоду относилась Мадонна съ Младенцемъ и двумя святыми изъ Санъ-Франческо въ Дерутѣ, съ 1458 годомъ и подписью художника. Его развитіе вообще можно прослѣдить ясно по подписаннымъ имъ и отмѣченнымъ годами картинамъ, изъ которыхъ слѣдуетъ особенно отмѣтить богатые фигурами алтари изъ Гуальдо Тадино 1471 г. и изъ ла Бастіа 1499 года. Считается, что его сынъ закончилъ ужасающее по своему реализму изображеніе мученій святого Варооломея.

Пластика никогда не имѣла въ Перуджіи самостоятельнаго развитія. Поэтому тѣмъ болѣе жаль, что была такъ плохо поставлена громадная деревянная статуя св. Антонія Аббата изъ Массы Маритимы, помѣченная 1484 г. и подписанная Антоніусомъ ди Перузіа. Стоило замѣтить нѣкоторыя иконографически — интересныя изображенія Pietà. Но самой интересной изъ скульптурныхъ вещей на выставкѣ былъ св. Севастіанъ изъ дерева. Въ этой для многихъ знатоковъ исторически совершенно проблематической вещи можно было узнать венеціанское происхожденіе по оригинальной прическѣ, позѣ и типу лица. Но детали моделировки позволяютъ намъ установить и самого художника: Антонио Риццо (1430—1498), скульптора, родившагося въ Веронѣ, работавшаго въ Павіи, а съ 1467 г. въ Венеціи. Наиболѣе извѣстныя изъ его вещей — фигуры Адама и Евы во дворѣ дворца Дожей въ Венеціи. Что одно изъ его произведеній, и притомъ единственное, попало въ Умбрию (Севастіанъ былъ присланъ изъ Санджемини близъ Терни) — объясняется тѣмъ, что Антонио Риццо въ 1498 году, вслѣдствіе измѣны, вынужденъ былъ бѣжать изъ Венеціи и вскорѣ послѣ того умеръ въ Умбріи, въ Фолиньо.



Антонио Риццо: Св. Севастіанъ (рѣзное дерево).  
(Санджемини близъ Терни).  
Antonio Rizzo: S-t. Sébastien (bois sculpté).  
(Sangemini près Terni).

На этой выставкѣ можно было получить очень хорошее понятіе объ умбрійской живописи вообще, особенно по тѣмъ картинамъ, которыя въ иное время разбѣяны и недоступны. Одна Мадонна, съ многочисленными сценами Страстей Господнихъ, относится еще къ XIII вѣку, а изъ начала XIV вѣка были двѣ фрески, перенесенныя на полотна (бывшія прежде въ церкви с. Агостино въ Фабріано), которыя безъ всякаго основанія приписаны были художнику Бокко изъ Фабріано. Прощѣтавшая въ этомъ городѣ школа живописи была вообще хорошо представлена. Главный ея художникъ XIV вѣка—Алегретто Нуци; онъ вѣроятно провелъ въ Умбріи время своего ученья, а въ 1346 году мы находимъ его въ спискахъ флорентійскихъ живописцевъ. Его манеру можно было оцѣнить по одной картинѣ изъ Фабріано, съ тремя святыми на золотомъ фонѣ. Нѣжность формъ, спокойная серьезность выраженія, прекрасный свѣтлый колоритъ дѣлаютъ его картины симпатичными. На названной картинѣ представлено блестящее доказательство глубокаго

чувства красоты, присущаго Trecento, въ фигурѣ св. Стефана въ бѣлой съ золотомъ одеждѣ. Меньшій художникъ этой школы, Франческуччо Гисси, или Франческуччо ди Чикко, представленъ былъ одной Мадонной, успокаивающей Младенца. Картина подписана и помѣчена 1359 г. и показываетъ, что онъ представитель искусства болѣе грубаго. Потомъ тамъ была выставлена маленькая Мадонна изъ Пизанскаго музея, жемчужина, прекрасно сохранившаяся, работа главнаго художника школы, Джентиле да Фабріано (1370—1428), который вполне выражаетъ оригинальный характеръ школы и въ свое время вліялъ на искусство всей Италіи своими длинными поѣздками въ Венецію, Брешию, Флоренцію, Сиену, Орвіето, Римъ.

Насъ завело бы слишкомъ далеко перечисленіе здѣсь мелкихъ художниковъ мѣстныхъ школъ Умбріи. Но нельзя обойти интересное «Благовѣщеніе» Маттео да Гуальдо, указывающее на вліяніе Кривелли, какъ вообще вліяніе художники Венеціи на все искусство странъ на востокъ отъ Аппенинъ.



Статуэтка Апостола. 1420 г.  
(Мунакомека. Чимма ди Кастелло).  
Statuette d'Apôtre. 1420.  
(Pinacothèque. Città di Castello).

Прилегающая къ выставкѣ галерея даетъ очень богатый матеріалъ для школы живописи Перуджин, къ которому только немного можно было добавить новаго. Собранъ рядъ такъ называемыхъ «Pestgonfaloni», расписныхъ хоругвей, на которыхъ изображена Богоматерь, берущая городъ подъ защиту своего плаща противъ грозящей чумы. Она по большей части невысоко стоятъ въ смыслѣ искусства, но представляютъ культурно-историческій интересъ. Для ознакомленія съ Бонфилли и Фіоренцо ди Лоренцо, представителями школы Перуджин до Перуджино, выставка почти ничего не дала. Была одна вещьца работы Фіоренцо, святой Іеронимъ на скалистомъ пейзажѣ, но картина эта плохо сохранилась и не даетъ ничего новаго для изученія этого еще мало изслѣдованнаго художника. Рядъ знатоковъ хотѣлъ ему приписать еще одну очень интересную вещь: несущаго крестъ Христа въ натуральную величину, изъ монастыря делье Коломбе, о которой мы знаемъ, что она уже въ 1497 г. украшала келью Беаты Коломбы. Эта картина почти только рисунокъ, краски наложены только на головѣ, на части одежды и на крестѣ. Но при внимательномъ сравненіи этого произведенія съ работой Фіоренцо ди Лоренцо, становится ясно, что авторъ не онъ. Его жесткія, острыя и сухія формы, накрахмаленность его фигуръ чужды этому Христу. Вызванное богатымъ содержаніемъ чувства непосредственное впечатлѣніе, что мы имѣемъ передъ собой произведеніе Пьетро Перуджино, безусловно подтверждается при разсмотрѣніи деталей. Этому художнику, плохо представленному только посредственными картинами въ пинакотекѣ Перуджин, оказана справедливость маленькой, очень изящной, прелестной «Predelle» 1497 г., изъ Фано. По рисунку, композиціи и краскамъ, эта вещьца указываетъ на лучшее время его творчества.

Можно упомянуть о Мадоннѣ съ Младенцемъ Пинтуриккіо.

Рисунокъ, принадлежащій Бальдески въ Перуджин и соотвѣтствующій по содержанію пятой фрескѣ Пинтуриккіо въ библиотекѣ Сіенскаго собора, былъ источникомъ многихъ споровъ, и теперь могъ опять подвергнуться обсужденію, послѣ того, какъ былъ скрытъ отъ глазъ много лѣтъ. Когда то этотъ рисунокъ, соотвѣтствующій части «уффиций» изображающей отъѣздъ Энея Сильвія, принимался за работу Рафаэля, и поэтому считалось, что для Сіенскихъ фресокъ Рафаэль написалъ картоны, а Пинтуриккіо былъ только исполнителемъ ихъ. Но уже нѣсколько времени тому назадъ было признано, что Рафаэлю этотъ рисунокъ недостойнъ, и его приписали Пинтуриккіо. Теперь, когда этотъ картонъ можно было свободно разсмотрѣть и изслѣдовать, склонились къ выводу, что это вообще не подготовительный рисунокъ для фрески, а наоборотъ его можно считать срисованнымъ съ готовой фрески однимъ изъ подмастерьевъ Рафаэля.

Лука Синьорелли, великій художникъ, котораго Вазари называетъ предвѣстникомъ Микеланджело, былъ представленъ характеристичной вещью, картиной св. Себастіана изъ Читта ди Кастелло. На этой картинѣ особенно ярко выступаютъ его знаніе анатоміи и стремленіе изображать тѣла въ сильномъ движеніи, въ красивыхъ придуманныхъ позахъ. Выставленное тутъ же изъ того же города знамя съ Іоанномъ Крестителемъ къ сожалѣнію ужасно записано.



Перуджино: Христос съ Крестомъ.  
(Монастырь делле Коломбе близъ Перуджиу).

*Le Pérugin: Le Christ portant Sa Croix.*  
(Monastère delle Colombe. Pérouse).

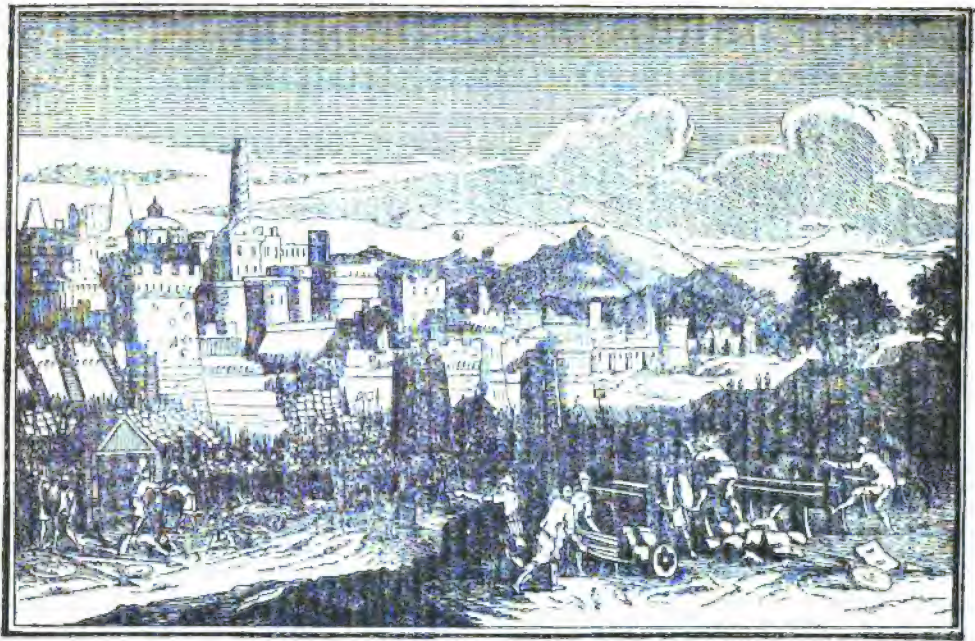




Настоящимъ сюрпризомъ были на выставкѣ двѣ картины, до сихъ поръ совершенно неизвѣстныя въ литературѣ. Одна интересная «Pietà», частная собственность изъ Абето ди Пречи возлѣ Норгіи, была обозначена, и повидимому правильно, какъ произведеніе флорентійца Пьеро ди Козимо, а картина съ тремя святыми, изъ Санъ-Франческо въ Монте-фалько, была приписана Антоніаддо Романо. Личность этого римскаго художника, развившагося подъ вліяніемъ Мелодцо, Перуджино и Гирландайо, получить теперь болѣе высокую оцѣнку, благодаря этому выдающемуся и великому произведенію.

Adolf Gottschewsky.





### ВЫСТАВКА «ЗОЛОТОГО РУНА» ВЪ БРЮГЕ

(L'exposition de la Toison d'or à Bruges,—par M. Fierens Gevaert).

Нельзя без восторга говорить о Брюгге, чудѣ-городѣ; описывая его, гуманистъ XVI вѣка сказалъ — онъ безподобенъ: *nihil ad Brugas!*

Со своими колокольнями, сторожевой башней, острыми красными крышами, музеями, Брюгге живое воспоминаніе о средневѣковыхъ городахъ. Выставка же стараго искусства еще сильнѣе подчеркиваетъ очарованіе, которое исходитъ отъ его старыхъ стѣнъ.

Мы обязаны барону Kervyn de Lettenhove, устроителю выставки фламандскихъ примитивовъ (1902 г.), выставкой «Золотого Руна». Въ этомъ году Брюгге отпраздновалъ ея открытіе гигантскаго канала, соединившаго снова городъ съ моремъ.

Почему «Золотого Руна»? Потому что знаменитый орденъ, основанный въ 1430 году въ Брюгге герцогомъ Бургундскимъ, напоминаетъ славное прошлое Фландріи, ея древнее богатство. «Золотое Руно» прежде всего эмблема нашей великой бургундской эпохи и если въ то время оно было наградой за удары шпаги на полѣ битвы, то теперь для насъ оно дорогое воспоминаніе о XV вѣкѣ, великомъ вѣкѣ нашего искусства. Но устроители выставки не ограничились только этой эпохой. Они постарались разсказать исторію «Золотого Руна» самыми разнообразными предметами, великолѣпно выставленными въ огромныхъ помѣщеніяхъ Провинціального Дворца. На выставкѣ любовались манускриптами, доспѣхами (нѣкоторые изъ нихъ были поразительной красоты, такъ напри- мѣръ парадное вооруженіе въ римскомъ вкусѣ герцога Гвидобальдо II Урбинскаго работы Б. Кампи 1546 года, принадлежащее «*Armoria Real*» въ Мадридѣ), шитыми мантиями, медалями, гербами и т. д. расположенными





въ просторныхъ залахъ, увѣшанныхъ великолѣпными шпалерами изъ соборовъ Сарагоссы и Бургоса, изъ Мадридскаго дворца и Брюссельскаго музея.

Среди нихъ болѣе всего удивляли зрителя четыре композиціи знаменитой серіи «Покореніе Туниса». Заказанныя Карломъ V, исполненныя брюссельцемъ Guillaume Raupemaeker по рисункамъ брюссельца же художника Jan Vermeyen, онѣ могутъ считаться лучшимъ произведеніемъ брюссельскаго ткацкаго искусства—скажу больше шедевромъ декоративнаго искусства всѣхъ временъ.

Нынѣшній владѣлецъ король испанскій Альфонсъ XIII прислалъ ихъ въ Бельгію со своими гвардейцами, которые аллебардами живописно охраняли выставку.

Мы будемъ здѣсь разсматривать лишь картины.

Каталогъ раздѣлилъ ихъ на 3 отдѣла: портреты, историческія картины, религіозныя и бытовые картины.

Первый самый большой отдѣлъ состоялъ изъ 173-хъ № 1). Онъ знакомилъ со всѣми гротескными ордена: съ Филиппомъ Добрымъ, Филиппомъ Красивымъ, Карломъ Смѣлымъ, Максимилианомъ Австрійскимъ, Карломъ V и другими важными вельможами и дамами.

Третій отдѣлъ, самый интересный съ художественной стороны, заключалъ первоклассныя произведенія Яна ванъ Эйка, мастера семьи Меродъ, Роже ванъ деръ Вейдена, Яна Госсарта, мастера Полуфигуръ, Иеронима Боша.

Чтобъ упростить нашъ разборъ, который къ сожалѣнію будетъ краткимъ, мы придержимся хронологическаго порядка.

Поэтому для начала нашему вниманію подлежитъ, какъ разъ, лучшая картина выставки, присланная Эрмитажемъ: «Благовѣщеніе» ванъ Эйка. Мы не воображали, что это такой шедевр!

Легко замѣтить, что мужественное лицо Св. Дѣвы, ея полный подбородокъ и шея, ея нѣсколько удлинненный носъ близко подходятъ къ женскому типу, увѣковѣченному Яномъ ванъ Эйкомъ въ Мадоннѣ каноника van der Paele (музей въ Брюгге, 1436) и что наивная улыбка ангела—такъ сказать «эгинская улыбка»—подобна улыбкѣ Св. Георгія, который въ шлемѣ и латахъ представленъ на той же Мадоннѣ van der Paele 2).

Обыкновенно принято считать что «Благовѣщеніе» написано въ 1426 г. Но принимая во вниманіе удивительную виртуозность техники съ которой сгармонированы голубое одѣяніе Св. Дѣвы, пурпуровая бархатная мантия ангела, расшитая удивительными рельефными золотыми разводами, подушки гранатаго цвѣта на сидѣньи, мраморъ капителей, мы вправѣ спросить себя не находимся ли мы передъ однимъ изъ послѣднихъ произведеній ванъ Эйка 3), быть можетъ болѣе позднимъ, чѣмъ Мадонна van der Paele, на которой еще ярко выражена мужественная, пожалуй немного жесткая черта таланта мастера. На восхитительномъ же

1) Catalogue de Pol de Mont. 1-ère éd.

2) Renaissance Septentrionale, стр. 128, въ ней разсказана исторія «Благовѣщенія» и описанъ по фотографіи этотъ шедевръ.

3) Боде кажется высказалъ то же мнѣніе.



петербургскомъ «Благовѣщеніи» контуры болѣе мягки, свѣто-тѣнь болѣе очаровательна и эту картину, «синтимную поэмѣ» нужно связать съ двумя другими чудными твореніями мастера, какъ бы стоящими отдѣльно отъ остальныхъ реалистическихъ его произведеній.

Эти двѣ картины конца дѣятельности ванъ Эйка: «Портретъ жены художника» (музей въ Брюгге, 1439), окутанный прозрачною тѣнью, и прелестная «Мадонна у Фонтана» (Антверпенскій музей, 1439), въ которой Кёмереръ не безъ основанія видитъ идеалистическое вліяніе Стефана Лохнера.

Лейпцигскій музей прислалъ «Портретъ мужчины за молитвой», обыкновенно считающійся несомнѣннымъ ванъ Эйкомъ; это тонкое произведеніе сильно пострадало отъ времени и реставраціи.

Изъ того же музея на выставкѣ находилась картина, называемая «Любовное колдовство». Она представляла молодую обнаженную дѣвушку, вызывающую при помощи волшебныхъ силъ своего возлюбленнаго <sup>1)</sup>.

Нѣкоторые считаютъ эту картину за произведеніе ванъ Эйка, но несмотря на то, что она носитъ ясные слѣды архаизма (напр. широко разставленные груди у дѣвушки), она несомнѣнно второй половины XV вѣка.

Она написана вѣроятно подъ вліяніемъ утеряннаго оригинала и родственна картинѣ «Купанье женщинъ» Я. ванъ Эйка, о которой говоритъ Fasicus <sup>2)</sup>. По счастливой случайности на выставкѣ можно было увидѣть повтореніе этого «Купанья». Большая картина, присланная лордомъ Huntingfield, представляя «Картинную галерею С. van der Geest», Антверпенскаго любителя въ XVII вѣкѣ, среди знаменитыхъ произведеній изображала и «Купанье» <sup>3)</sup>.

Авторъ этой интересной картины van der Haecht (1593 — 1637) безъ сомнѣнія имѣлъ передъ глазами оригиналъ ванъ Эйка и точность, съ которой онъ изобразилъ другія извѣстныя картины собранія van der Geest, напримѣръ «Битву амазонокъ» Рубенса, даетъ увѣренность, что Haecht буквально повторилъ оригиналъ ванъ Эйка.

«Купанье», какимъ его показываетъ van der Haecht, очень близко подходит къ «Любовному колдовству»; разнится лишь добавленіемъ фигуры женщины элегантно одѣтой въ красное, которая, странно сказать, очень похожа на жену знаменитаго Арнольфини.

Нѣсколько другихъ произведеній приписывалось на выставкѣ ванъ Эйку; однако намъ кажется, что триптихъ изъ собранія Widmer (въ центрѣ Богоматерь, на створкахъ Адамъ и Ева)—нѣмецкая работа конца XV вѣка, а «Тріумфъ христіанства» (собраніе Kleinberger въ Парижѣ)—съ чѣмъ согласенъ и составитель каталога—испанская работа, исполненная подъ фламандскимъ вліяніемъ, не имѣющая даже такой близкой связи со школою ванъ Эйковъ, какъ, напримѣръ, знаменитый запрестольный образъ Louis Dalman въ Барселонѣ.

Если Петербургскій ванъ-Эйкъ былъ самымъ замѣчательнымъ произведеніемъ на выставкѣ, то мастеръ семейства Меродъ вызывалъ

<sup>1)</sup> Catalogue. Первое изданіе, № 176.

<sup>2)</sup> Renaissance Septentrionale, стр. 166 и 167.

<sup>3)</sup> По поводу этой картины см. Hupmans, Chronique des Arts 1907, стр. 100.





*Р. ван дер Вейден:  
Мужчина со стрелой.  
(Королевский музей в Брюсселе).*

*R. van der Weyden:  
L'homme à la flèche.  
(Musée Royal de Bruxelles).*

самое большое любопытство. Графъ Меродъ согласился выставить принадлежащій ему триптихъ этого художника «Благовѣщеніе», удивительное произведение, донынѣ бывшее доступнымъ лишь немногимъ критикамъ. Даже Tschudi въ 1898 г. въ берлинскомъ Jahrbuch опубликовалъ лишь современную копію, и въ Кассельскомъ музеѣ хранится только

старинное повтореніе съ этого произведенія. Такимъ образомъ искусство-могучаго мастера вполне обрисовывалось.

Мнѣ кажется, что Нуманс первый открылъ этого послѣдователя ванъ Эйка и Роже ванъ деръ Вейдена. Новоявленного художника окрестили сперва «мастеромъ семейства Меродъ» (le maître de la Maison de Mérode) по мѣсту нахождения упомянутого «Благовѣщенія», лучшаго его произведенія; затѣмъ назвали «мастеромъ изъ Флемаль» (maître de Flémalle) — когда открыли, что двѣ великолѣпныя фигуры его работы, находящіяся въ Institut Staedel въ Франкфуртѣ происходятъ изъ Флемаль близъ Ліежа. Hulin старался отождествить загадочнаго мастера съ Ж. Даре, знаменитымъ художникомъ изъ Турне, отъ котораго до насъ не дошло ни одного произведенія. А J. Wauters предполагаетъ, что Губертъ ванъ Эйкъ и мастеръ семьи Меродъ одно и то же лицо, а Firminich Richartz въ немъ видитъ Роже ванъ деръ Вейдена.

Однако нужно отвергнуть эти два послѣднія мнѣнія и есть основаніе думать, что предположеніе Hulin окажется вѣрнымъ.

Мастеръ семьи Меродъ безъ сомнѣнія современникъ и соученикъ Роже. Его искусство болѣе пластичное чѣмъ живописное, удивительно сильное по формѣ, и скульптурность фигуръ даетъ его твореніямъ примитивный характеръ, какъ бы относящій мастера къ началу XV вѣка.

Списокъ его произведеній еще точно не установленъ; мнѣ кажется, что кромѣ картинъ, находящихся на выставкѣ, можно ему приписать съ достовѣрностью Мадонну (въ собраніи Salting), Св. Веронику и Святую Дѣву изъ Institut Staedel и наконецъ «Богоматерь въ славѣ» музея въ Эксѣ (Провансъ). Прелестное «Поклоненіе пастырей» Дижонскаго музея, по всей вѣроятности, не его работа, несмотря на то, что нѣкоторыя фигуры (напр. Св. Іосифъ) напоминаютъ лицъ «Благовѣщенія».

Какъ въ нѣсколькихъ словахъ объяснить интересъ этого произведенія? Въ серединѣ сидитъ Святая Дѣва одѣтая въ красное платье; она держитъ въ рукахъ открытый молитвенникъ и кажется не замѣчаетъ присутствія ангела, стоящаго у маленькаго стола, на которомъ въ персидской назѣ распускается дѣвственная лилія.

Какъ ни сильно моделированы фигуры, какъ ни заботливо исполнены драпировки, что насъ плѣняетъ болѣе всего — это декорація, въ которой разыгрывается событіе, неподражаемая по точности, вѣрности и красотѣ: тонкая деликатная рѣзьба скамейки и ставень, предметы изъ желтой мѣди, обгорѣлая свѣча... На правой створкѣ, налѣво отъ зрителя, изображены, по всей вѣроятности, жертвователи — супруги Ingelbrecht изъ Брюгге; налѣво представленъ Св. Іосифъ въ своей лавочкѣ за работой мышеловки. Какая тонкая мысль изобразить святого выдѣлывающимъ ловушку для грызуновъ! Искусный мастеръ выставилъ на окнѣ образецъ своей работы; навѣрно прельстится на нее прохожій; и такъ и ждешь, что кто нибудь изъ гуляющихъ, оживляющихъ городской видъ, что открывается изъ окна, придетъ купить у Св. Іосифа его хитрую маленькую ловушку.

Рельефность фигуръ, независимость изображеній на створкахъ отъ центральнаго сюжета указываютъ на «примитивность»; съ другой сто-



*Р. ван-дерс Вейден:  
Поклонение волхвов (деталь).  
(Лувр).*

*R. van der Weyden:  
L'adoration des Mages (fraguement).  
(Musée du Louvre).*



роны удовольствіе, которое выказываетъ художникъ, изображая и выписывая жанровую сцену, удивительно подходитъ къ XVI вѣку.

Сопоставленіе это крайне запутываетъ изслѣдователя; но не я первый сказалъ, что мастера семейства Меродъ трудно понять<sup>1)</sup>.

Присланныя изъ Мадрида картины по всей вѣроятности створки триптиха, средняя часть котораго пропала. Надпись надъ лѣвой створкой говоритъ, что это произведеніе было исполнено въ 1438 г.<sup>2)</sup>, что жертвователемъ его Heinrich de Werl, знаменитый ученый и ораторъ ордена миноритовъ въ Кёльнѣ, умершій въ 1461 г. въ Оснабрюкѣ. Этотъ ученый монахъ представленъ съ Св. Іоанномъ Крестителемъ въ готическомъ помѣщеніи, раздѣленномъ на-двое стѣной, на которой виситъ выпуклое зеркало, отражающее картину, что напоминаетъ Лондонскаго ванъ-Эйка. Замѣтимъ со словъ Karl Voll, что жестъ Св. Іоанна повторяетъ жестъ Христа на картинѣ в. д. Вейдена, извѣстной подъ названіемъ «Запрестольный образъ Св. Іоанна» въ Берлинскомъ музеѣ. Такимъ образомъ двойное вліяніе Я. в.-Эйка и Роже замѣтно на этой створкѣ. Другая створка—чудесная—представляетъ Святую Варвару въ парчевомъ одѣяніи, въ мантии цвѣта vert mousse; ея золотые волосы и закругленное лицо въ высшей степени характерны. Правильно разсѣянный свѣтъ напоминаетъ нѣкоторыхъ нѣмцевъ той же эпохи—особенно Копрада Витдѣ. Нельзя отвергать очевидную связь мастера семьи Меродъ съ рейнской школой.

Красивая серія портретовъ Филиппа Добраго, собранная на выставкѣ—работа мастерской Р. в. д. Вейдена, такъ же какъ и портретъ «Мужчины со стрѣлой» (Карлъ Смѣлый?) изъ Брюссельскаго музея. Seymour de Ricci только что изучилъ этотъ вопросъ<sup>3)</sup> и пришелъ къ заключенію, что прототипъ Филиппа Добраго, т. е. портретъ, исполненный самимъ Роже, исчезъ. Великій мастеръ изъ Турне, по всѣмъ вѣроятіямъ, авторъ прелестной маленькой створки, фрагмента «Поклоненія Волхвовъ», присланнаго г. Шлюссъ; во всякомъ случаѣ нѣкоторыя фигуры, изображенные на ней, находятся равно и на картинѣ Медичи (Institut Stadel) и на триптихѣ Bladelin (Берлинскій музей).

О маленькой картинѣ, представляющей «Святую Аполинію и Св. Маргариту», присланной изъ Парижа г. Морено, каталогъ говоритъ утвердительно: «Великолѣпное произведеніе, подлинность котораго внѣ сомнѣнія... Сравните съ Брюссельской Pietà». Но хорошіе критики оспариваютъ принадлежность Роже ванъ деръ Вейдену этой Pietà. Однако если въ спискахъ произведеній Роже оставить лишь документированныя произведенія, то основатель Брюссельской школы имѣлъ бы на активѣ только двѣ знаменитыя алтарныя картины: «Снятіе со креста» въ Эскуріалѣ и триптихъ Mirafioris (Берлинъ). Гуго ванъ деръ Гусъ былъ представленъ на выставкѣ замѣчательнымъ портретомъ Филиппа de Croy (Антверпенскій музей); «Богоматерью» (скорѣе его школы) и интереснымъ порт-

<sup>1)</sup> См. Karl Voll. Die alt-Niederländische Malerei, стр. 87.

<sup>2)</sup> Мастеръ семьи Меродъ не можетъ ни въ какомъ случаѣ быть Губертомъ ванъ-Эйкомъ, умершимъ въ 1426 г.

<sup>3)</sup> Gazette des Beaux-Arts, сентябрь 1907 г. Un groupe d'œuvres de Roger van der Weyden.



реомъ молодой женщины (собрание Cardon въ Брюсселѣ)—этюдомъ скорѣе, чѣмъ окончаннымъ портретомъ, немного жесткимъ, но превосходнымъ.

Мемлингъ — по новой орфографіи предложенной Waele, вмѣсто Мемлингъ — былъ недостаточно представленъ; но его творчество было почти дѣликомъ показано на выставкѣ примитивовъ 1902 г. Изъ картинъ, приписываемыхъ ему каталогомъ, я упомяну красивый мужской портретъ и фрагментъ створки, представляющей двухъ лошадей въ сумеркахъ у водопоя.

Эти оба произведенія принадлежатъ коллекціи Cardon и второе, вѣроятно сомнѣнію, подлинное, вмѣстѣ съ Мюнхенской картиной «Житіе св. Маріи», яркое доказательство искусства, съ которымъ великій художникъ-мистикъ умѣлъ писать животныхъ.

Дрезденскій музей выставилъ повтореніе портрета Antoine Grand Bâtard de Bourgogne, оригиналъ котораго, приписанный Kaemmerer Мемлинку, находится въ Шантильи, въ Musée





*Жерард Давидс:  
Св. Дѣва и Свв. Варвара и Екатерина.  
(Собрание Леруа. Париж).*

*Gerard David: La vierge entre  
S-t. Barbe et S-t. Catherine.  
(Collection Leroy. Paris).*



Condé. Эта копія очень посредственна: я думаю, что она слабая работа XVII вѣка и мнѣ кажется черезъ чуръ смѣлымъ, какъ то сдѣлали нѣкоторые критики, изучать сходства этой картины съ картинами XV вѣка: напримѣръ, съ «Филиппомъ де Круа» ванъ деръ Гуса или съ «Мужчиной со стрѣлой» Брюссельскаго музея.

Великій послѣдователь Мемлинка — Герардъ Давидъ, явившійся на выставкѣ 1902 года первокласснымъ стилистомъ и пейзажистомъ, здѣсь былъ почти незамѣтнымъ; отмѣтимъ только его «Благословляющаго епископа» (коллекція маркизы de Ganay въ Парижѣ), но и то пейзажъ на этой картинѣ возбуждаетъ сомнѣнія.

За то школа Давида—многочисленная, дѣятельная школа, отличная отъ Антверпенской, начинавшей свою славную дѣятельность, и отъ Брюссельской школы, склонявшейся къ Италіи — являлась блестящей, главнымъ образомъ благодаря твореніямъ Амброзіуса Бенсонъ. Этотъ мастеръ — авторъ знаменитой картины Антверпенскаго музея: «Deiraga Virgo». Онъ былъ ошибочно отождествленъ Ваагеномъ съ Мостартомъ (которому въ настоящее время обыкновенно приписываютъ работы мастера d'Oultremont). Hulin установилъ, что авторомъ «Deiraga Virgo» былъ Амброзіусъ Бенсонъ, принятый въ цехъ въ Брюгге въ 1519 году 21 августа, умершій приблизительно въ 1550 г. Авторъ каталога примитивно говоритъ, что онъ родился въ Ломбардіи; но тутъ очевидно кроется ошибка: Benson скорѣе родомъ изъ фламандской деревни Lombardzyde, названіе которой въ старинныхъ текстахъ писалось Ломбардія. Амброзіусъ — знающій колористъ и великолѣпный истолкователь женской красоты. Устроителямъ выставки посчастливилось получить одну изъ его выдающихся картинъ «Святую Дѣву съ Младенцемъ между Св. Варварой и Св. Екатериной», принадлежащую Mr. Martin Le Roy въ Парижѣ. Въ Мадоннѣ и въ Спасителѣ Бенсонъ точно придерживается типа, созданнаго Г. Давидомъ; но его фигуры святыхъ оригинальны и сродни прелестнымъ пишущимъ или читающимъ женщинамъ мастера Полуфигуръ.

Произведеніями этого послѣдняго на выставкѣ были: Молодая Дама, нѣкогда принадлежавшая собранію Pasully, и очаровательная «Элеонора Португальская», играющая на клавесинѣ. Эти двѣ картины теперь въ коллекціи Cardon. «Молодая Дама» совершенно схожа по технику и замыслу съ фигурами названной картины Бенсона. Для того, кто бы зналъ только эти два произведенія, загадка мастера Полуфигуръ была бы рѣшена. Но пусть изыскатели успокоятся, разгадка совѣмъ не такъ проста.

Извѣстныя особенности «Молодой Дамы» — напримѣръ квадратики въ фонѣ — находятся и на портретѣ Элеоноры Португальской; поэтому заключили, что хорошенькая музыкантша тоже написана Бенсономъ. Но молодая Элеонора представляетъ удивительное сходство и съ нѣкоторыми женскими портретами Брабантской школы (напр: «Жакелина Бургундская» Госсарта изъ коллекціи Gaucher) и потому нѣсколько критиковъ рѣшили, что мастеръ Полуфигуръ Брюссельскій художникъ! Это мнѣніе мнѣ высказывалъ Mr Cardon.

Метерлиникъ, со своей стороны, совершенно неожиданно отождествилъ мастера Полуфигуръ съ Гентскимъ художникомъ Lucas de Heere,



*Госсафта (Мабуза): Мадонна.  
(Прадо).*

*Gossaert (dit Mabuse): Madonna.  
(Musée du Prado. Madrid).*

авторомъ знаменитой «Оды ванъ Эйкамъ», самой древней «хроники» фламандскаго искусства<sup>1)</sup>. Изъ этого видно, что мастеръ Полуфигуръ взволновалъ всю художественную критику. Бернардъ ванъ Орлей и Янъ Госсартъ серіей блестящихъ портретовъ краснорѣчиво показали пышность Брабантской школы начала XVI столѣтія; изображеніе молодого Карла V въ красной мантии, въ натуральную величину, присланное изъ Будапештскаго музея—замѣчательное произведение, могущее выдержать

<sup>1)</sup> Le maître des Demi-figures de Femmes identifié. Art moderne août et sept. 1906; Chronique des Arts 24 août 1907.



*Ванс-Орлей: Карл V.  
(Будапешт).*

*Van Orley: Charles V.  
(Buda Pesth).*





сравненіе съ нѣкоторыми историческими портретами Рафаеля. Для однихъ это ванъ Орлей (таково скорѣе мое мнѣніе), для другихъ Госсартъ.

Совсѣмъ прелестна въ гаммѣ бѣлыхъ, нѣжныхъ тоновъ «Маргарита Австрійская», эта ужъ навѣрно Госсарта, изъ музея Carvalho въ Парижѣ.

На многихъ работахъ Госсарта, различныхъ по достоинству, но очень интересныхъ съ точки зрѣнія техники и исторіи, замѣтны сильно италянизирующія тенденціи. Въ «Венерѣ» (коллекціи Шлоссъ), драгоценной маленькой картинѣ по тонкости моделировки и по прелести «sfumato» — Госсартъ болѣе всего поддался ломбардскому вліянію. «Св. Дѣва» музея Прадо — извѣстное произведеніе въ жизни художника. Латинская надпись, начертанная на оборотѣ говоритъ, что картина была поднесена городомъ Louvain Филиппу II какъ спасенное отъ гнѣва иконокластовъ, въ числѣ другихъ сокровищъ искусства, произведеніе Мабузъ<sup>1)</sup>. Богоматерь въ синей маптіи тонко выписанная стоитъ передъ портикомъ, пышно украшеннымъ орнаментами; архитектурнымъ деталямъ отведено слишкомъ большое мѣсто и въ общемъ композиція не избѣгаетъ ни манерности, ни холодности, распространенныхъ въ Брабантскихъ картинахъ начала Возрожденія.

Wauters разсматриваетъ портреты въ ростъ Филиппа Красиваго и Іоанны Безумной, находящіяся въ Брюссельскомъ музеѣ, какъ произведенія юности Госсарта. Устроители выставки удачно поставили рядомъ съ этими двумя интересными портретами двѣ большія створки триптиха коллекціи Musée Six въ Tournai. Нуманс считаетъ ихъ за произведенія Jacques van Laethem, художника молодого кастильскаго короля, такъ какъ въ дѣйствительности эта группа произведеній не приближается ни къ какой изъ трехъ характерныхъ манеръ Госсарта.

Кромѣ композиціи І. Боша среди нидерландскихъ произведеній нужно отмѣтить красивый портретъ мастера d'Oultremont, присланный Луврскимъ музеемъ.

Довольно грубое, тяжелое и варварски покрытое лакомъ повтореніе этого живого и тонкаго произведенія было выставлено Гаарлемскимъ музеемъ. Благодаря этой копіи мы узнаемъ имя изображеннаго вельможи, такъ какъ внизу картины начертано: Johan van Wassenaeer starf (умеръ) А° 1523.

Произведеніе Іеронима Боша спеціально заслуживаетъ вниманія. Это триптихъ, называемый «Возъ сѣна», разрозненные части котораго (центр въ дворцѣ Aranjuez; лѣвая створка въ Эскуріалѣ; правая въ Прадо) соединились на выставкѣ.

Justi, долго изучавшій это странное твореніе великаго художника-духовида, любимца Филиппа II<sup>2)</sup>, показавъ, что идея изобразить людскую суету въ видѣ аллегоріи праздника жатвы навѣяна словами пророка Исаи: «Всякая плоть подобна сѣну». На равнинѣ катится возъ сѣна; на немъ сидитъ счастливая парочка, а всевозможные люди: короли, принцы, вельможи, прелаты, напрягая силы, борясь, стараются взлѣзть на него.

<sup>1)</sup> Catalogue. Первое изданіе, стр. 63.

<sup>2)</sup> Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsaml. X. 3, 131 и слѣдующія.



Иеронимъ Бошъ: Вокз съна.  
(Аранхуэце).

Jérôme Bosch: Le chariot de Jotham.  
(Aranjuez).

Слѣдуетъ замѣтить очаровательную нѣжность колорита въ главной сценѣ (створки сильно попорчены); она доказываетъ, что Иеронимъ Бошъ не только подсказалъ Брюгелю старшему его первые сюжеты, но также показалъ дорогу къ могучей импрессионистской техникѣ, благодаря которой явились такіе шедевры какъ «Паденіе Ангеловъ», «Перепись въ Вилеємъ» и другіе.



*Мостартъ:  
Ян ванъ-Вассенааръ.  
(Лувръ).*

*Mostaert: (Maitre d'outremont).  
Jan van Wassenaar.  
(Musée du Louvre).*



Въ добавленіе я назову нѣсколько капитальныхъ работъ иностранныхъ школъ: точные портреты Кранаха старшаго; оффиціальныя портреты Соелло, на которыхъ какъ молнія вдругъ сверкнетъ нетерпѣливая fuga Веласкеза; великолѣпнаго герцога Альба работы Моро (Брюссельскаго музея), можетъ быть, мастерское повтореніе затеряннаго оригинала; другой портретъ герцога Альба, менѣе выразительный, работы Guillaume Key, хранящійся въ Мадридѣ въ семьѣ знаменитаго губернатора; Филиппа III въ бытность инфантомъ Pantojo de la Cruz; Максимилиана I кисти Амброджо де Предисъ—несравненной красоты; Гонзаго неизвѣстнаго автора, по всей вѣроятности Ф. Порбуса, перваго живописца герцога Мантуанскаго въ то время, когда Рубенсъ былъ вторымъ живописцемъ при томъ же дворѣ.

Замѣчаю слишкомъ поздно—что удивительный бронзовый бюстъ Филиппа Добраго, принадлежащій королю Вюртембергскому, и Карлъ V изъ раскрашенной терракотты археологическаго музея въ Брюгге—фламандскій пандантъ къ Niccolo Uzzano, были бы достойны серьезнаго изслѣдованія. И читатель меня проститъ если я быстро пройду во второмъ этажѣ дворца передъ картинами Denis Alsloot, воскрешающими живописныя процессіи Брюссельскихъ гильдій въ XVII столѣтіи. Здѣсь я прощаюсь съ послѣдовавшими за мной въ этой слишкомъ короткой прогулкѣ по выставкѣ Золотого Руна; не трудно и безъ объясненій любоваться умѣло выписанными van Alsloot маленькими людьми: оружейниками, ткачами, золотыхъ дѣлъ мастерами и т. д., которые вмѣстѣ съ художниками и скульпторами потрудились надъ созданіемъ славы Фламандской земли.

Fierens Gevaert.





## Х Р О Н И К А

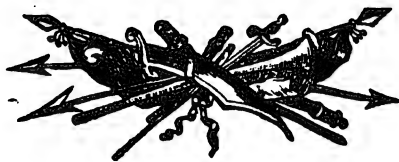
Въ отвѣтъ на ходатайство архитекторовъ-художниковъ по поводу проекта о застройкѣ площади передъ Инженернымъ Замкомъ (см. «Старые Годы», стр. 579),—предсѣдателю Общества гр. П. Ю. Сюзору было сообщено Великимъ Княземъ Петромъ Николаевичемъ, что проектъ приведенъ въ исполненіе не будетъ. Это рѣшеніе окончательное. Мало того: есть основаніе надѣяться, что вслѣдствіе отказа Инженернаго вѣдомства отъ злополучнаго проекта—придется перевести Военно-Инженерное Училище въ новое помѣщеніе. Тогда можетъ осуществиться и другое пожеланіе, выраженное въ ходатайствѣ архитекторовъ-художниковъ—о возстановленіи всей мѣстности вокругъ Михайловскаго замка «въ прежнемъ видѣ и величіи».

Отмѣтимъ съ чувствомъ глубокаго удовлетворенія эту настоящую побѣду защитниковъ художественной старины и «старого Петербурга».

Не посчастливилось также и проекту А. И. Куинджи—устроить изъ прекраснаго круглаго двора Академіи Художествъ помѣщеніе для выставокъ подъ стекляннымъ колпакомъ (!). Общее собраніе Академіи отклонило гениальную мысль маститаго А. И. Куинджи.

Зато петербургская городская управа усердно умножаетъ свои разрушительные подвиги. Казнь Калинкина моста—фактъ совершившійся. «Ненужныя» башни уже сняты. Вандалы «распорядились». Скоро доберутся и до Чернышева моста... *E pur si muove!*

С. М.







*Вишняков: портрет молодого графа  
Фермора.  
(Музей Императора Александра III).*

*Wichniakoff: portrait du jeune comte  
Fermor.  
(Musée Alexandre III).*



Коллекціи Музея за вторую половину (іюль—декабрь) 1907 года значительно пополнились. Хорошія средства, имѣющіяся въ распоряженіи администраціи, позволяютъ ей прибрѣтать выдающіяся произведенія даже среди семейныхъ сокровищъ. Недавно купленные у А. П. Альбрехтъ два прекрасныхъ фамилныхъ портрета Елисаветинской эпохи являются цѣннымъ вкладомъ въ Музей. Ничтожное количество русскихъ художниковъ, работавшихъ при Дворѣ дочери Петра Великаго, и грустная участь, постигшая большинство произведеній этой эпохи, было причиною того, что до насъ дошло такъ мало работъ русскихъ художниковъ временъ Елисаветы.

Приобрѣтенные Музеемъ дѣтскіе портреты графа и графини Ферморъ, принадлежащіе кисти Ив. Вишнякова—цѣлое открытіе для изслѣдователей исторіи портрета въ Россіи.

Иванъ Вишняковъ, авторъ этихъ картинъ, до сихъ поръ былъ полной загадкой. Послѣ Матвѣева и Никитиныхъ одинъ только Алексѣй Антроповъ, да старикъ Аргуновъ были связующими звеньями между художниками временъ Петра I и представителями портретнаго искусства царствованія Екатерины Великой. Имена Вишнякова, Василя Поспѣлова, Степана Саблукова, Соловьева, Василевскаго и даже Кирилла Головачевского казались пустымъ звукомъ. Однако, за послѣдніе два года нѣкоторые случайныя находки выяснили имена этихъ загадочныхъ мастеровъ. Въ подмосковномъ имѣніи княгини Шаховской-Глѣбовой-Стрѣшневой отыскалась цѣлая портретная галерея работъ Головачевского, любопытная картина Василевскаго была прибрѣтена В. Б. Хвощинскимъ и у Н. Н. Александрова оказался очень плохой, но документально-интересный портретъ кн. Мещерскаго кисти Степана Саблукова.

Наконецъ послѣднее прибрѣтеніе Русскаго Музея—портреты Вишнякова—должно считаться самой цѣнной изъ этихъ находокъ.

Иванъ Яковлевичъ Вишняковъ до сихъ поръ часто упоминался въ разныхъ исторіяхъ русскаго искусства, но безъ какихъ либо положительныхъ свѣдѣній о немъ. Однако, нѣкоторые документы Архива Министерства Императорскаго Двора позволяютъ составить приблизительно слѣдующую его біографію.

Родившись въ 1699 году, онъ 28 лѣтъ считается на службѣ Канцеляріи отъ Строеній и въ 1741 году по резолюціи Сената производится въ чинъ «мастера», получая по 700 рублей въ годъ. Вишняковъ въ это время занимается множествомъ работъ по украшенію живописью дворцовъ Петербурга и его окрестностей. Дворцы Зимній и Петергофскій, церковь перваго изъ нихъ и нѣкоторые залы Стараго Эрмитажа были росписаны Вишняковымъ и работавшими подъ его руководствомъ учениками. Репутація его какъ художника была такъ велика, что ему даже поручалось производить экспертизу картинъ такихъ мастеровъ, какъ Лепренсъ и Торелли. Множество художниковъ обучалось подъ «командой» Вишнякова. Алексѣй Поспѣловъ и отецъ знаменитаго гравера Иванъ Скородумовъ были учениками Вишнякова. Въ 1762 году онъ, уже 63-лѣтній старикъ, все еще продолжаетъ упорно работать.



*Не. Вишняковъ:  
Молодая графиня Ферморъ.  
(Музей Александра III).*

*Wickiakhoff:  
La petite comtesse Fermor.  
(Musée Alexandre III).*

Портреты графа и графини Ферморъ, о которыхъ идетъ рѣчь, очень характерныя, нѣсколько жесткія, но все же вполне художественныя работы. Они достойны быть поставлены наравнѣ съ работами Матвѣева и Никитиныхъ и даже превосходятъ Антропова. Дѣвочка «Сарра Ферморова 10 лѣтъ» особенно удачна. Жеманная улыбка, движеніе руки и расположеніе драпировокъ явно свидѣтельствуютъ о знакомствѣ Вишнякова съ произведеніями Наттье, его современника француза. Не даромъ же портретъ Панина на охотѣ, писанный Наттье въ Парижѣ, пользовался такимъ успѣхомъ въ Россіи. Даже какой то крѣпостной Шереметевыхъ написалъ всѣхъ своихъ господъ въ той же позѣ и съ тѣми же аксес-

суарами, придѣлавъ къ туловищамъ, скопированнымъ съ Наттѣ, головы членовъ семьи Шереметевыхъ. Въ «Останкинѣ» до сихъ поръ находятся эти портреты.

Надпись на обратной сторонѣ портрета Сарры Ферморъ, купленнаго Музеемъ Александра III—указываетъ на годъ (1745) исполненія этихъ произведеній. Мальчикъ Ферморъ, почти ровесникъ своей сестры, написанъ немного болѣе вяло, безъ художественнаго проникновенія, но все же и этотъ портретъ не менѣе цѣнное пріобрѣтеніе.

Другія покупки Музея также заслуживаютъ вниманія.

Очень хорошъ тронутый акварелью рисунокъ Янени-сына, изображающій Варнека въ своей мастерской. Эта картина, извѣстная по выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ, вдвойнѣ интересна для Музея, какъ портретъ Варнека и какъ произведеніе отсутствующаго здѣсь Янени—друга Карла Брюллова, талантливаго рисовальщика-портретиста.

Любопытенъ, хотя непріятенъ по краскамъ немного грубый, въ темныхъ тонахъ написанный автопортретъ Федотова, играющаго съ кошкой. Эта маленькая картина масломъ нѣсколько напоминаетъ «Офицера въ деревнѣ», находящагося въ собраніи И. С. Остроухова въ Москвѣ, но несравненно хуже по исполненію. Недуренъ сильно попорченный портретъ жены Варнека, рисованный карандашомъ тѣмъ же Федотовымъ.

Въ Брюлловской манерѣ размахисто и ярко написанъ интересный автопортретъ Тыранова, этого сперва скромнаго ученика Венедіанова, прельстившагося на свою погибель пышными лаврами автора «Гибели Помпеи». Очень милы купленные Музеемъ два акварельныхъ портрета Новосильцовой и ея дѣтей, писанные Лагрене-младшимъ. Менѣе удачно хотя все же понятно пріобрѣтеніе акварели Гау, изображающей кабинетъ Александра I. За то совсѣмъ плохи сухой и безграмотный автопортретъ Шампина и зализанная старушка Рачкова, бывшаго сперва ученикомъ Ступина, а потомъ подражателемъ Перова.

Тѣмъ не менѣе очень пріятно отмѣтить осторожность въ выборѣ, которою отличается за послѣднее время Музей Александра III при своихъ покупкахъ, и особенно привѣтствовать пріобрѣтеніе такихъ перловъ, какъ «Нрудъ» Кипренскаго и «Дѣти» Вишнякова.

Баронъ Н. Врангель.

Дѣятельность секціи искусствъ и музыки, организованной недавно Спб. обществомъ Народныхъ Университетовъ, открылась осенью текущаго года лекціями проф. Д. В. Айналова въ залѣ Тенишевскаго училища по исторіи русскаго искусства. Въ томъ же помѣщеніи началъ чтеніе курса «исторіи происхожденія современной западно-европейской музыки (отъ начала XVII до половины XIX вѣка)» приватъ-доцентъ А. Ф. Каль. Лекціи по исторіи музыки сопровождаются музыкальной иллюстраціей.

Подобныя же лекціи, но исключительно для народной аудиторіи, секція предполагаетъ организовать за Невской заставой въ Каменномъ театрѣ Невскаго общества народныхъ развлеченій. Въ настоящее время

секція занята вопросомъ объ устройствѣ народной консерваторіи, по примѣру существующей при Московскомъ обществѣ Народныхъ Университетовъ, а также общедоступныхъ вечернихъ классовъ рисованія.

Разрушеніе Самаркандскихъ мечетей. Какъ извѣстно, въ первой половинѣ октября были повреждены землетрясеніемъ знаменитые памятники Самарканда Тамерланской эпохи. Подробныя свѣдѣнія, доставленныя съ мѣста катастрофы, послужили темой для интереснаго доклада С. М. Дудина въ обществѣ архитекторовъ - художниковъ (29 ноября). Эти свѣдѣнія уясняютъ общую картину разрушенія.

Не смотря на силу подземныхъ ударовъ, крупныхъ обваловъ произошло не много. Болѣе другихъ пострадала колоссальная мечеть Биби-ханымъ. Рухнули остатки куполовъ, внутреннего и наружнаго. Откололись большіе участки облицовочныхъ кирпичей, матовыхъ и поливныхъ, вмѣстѣ съ расписными изразцами и изразцовой мозаикой. Затѣмъ — опасно накренился Медрессе Мирза Улугъ-бекъ, вслѣдствіе чего пришлось разобрать одинъ изъ двухъ минаретовъ главнаго фасада. Арки во дворѣ дали трещины, причемъ три — совсѣмъ обвалились. Въ остальныхъ зданіяхъ (Медрессе Ширъ-даръ, Рухабатъ, нѣкоторые мавзолеи Шахъ-Зинде) упали части куполовъ, обсыпались болѣе или менѣе значительныя полосы изразцовыхъ и мозаичныхъ облицовокъ, во многихъ мѣстахъ появились зловѣщія трещины.

Въ свѣдѣніяхъ, сообщенныхъ С. М. Дудинымъ, не перечислены детально мелкія поврежденія. Но именно въ нихъ таится, быть можетъ, самая серьезная опасность. Сказочная красота самаркандскихъ памятниковъ въ узорной роскоши ихъ стѣнъ. «Мелкія поврежденія» означаютъ—выпаденіе драгоцѣнныхъ изразцовъ, мерцающихъ радужой поливныхъ красокъ,—мало замѣтное на первый взглядъ, но непрерывное исчезновеніе фаянсоваго наряда, равнаго которому нѣтъ въ мірѣ. Каждая тонкая трещина постепенно дѣлается глубже, являясь залогомъ новаго обвала. Кирпичъ за кирпичемъ исчезаетъ архитектурная сказка Тамерлановскихъ дней...

Всякій, кто знакомъ съ громаднымъ художественнымъ значеніемъ древнихъ мусульманскихъ построекъ въ Самаркандѣ и вообще въ Средней Азіи, пойметъ весь трагизмъ несчастья, пережитаго ими такъ недавно. Но, къ сожалѣнію, о нихъ знаютъ у насъ только очень немногіе. Даже учрежденія, въ задачи которыхъ входитъ забота объ охранѣ и изученіи этихъ удивительныхъ памятниковъ на ряду съ другими остатками русской старины, даже ученые общества наши до сихъ поръ недостаточно ими интересовались. Вотъ доказательства: послѣ небольшого ремонта 1890 года въ нѣкоторыхъ изъ мечетей Самарканда, опытная рука реставратора ни разу не прикасалась къ нимъ (если не считать мелкихъ исправленій, производившихся въ разное время туземцами). Что касается научнаго изученія—то изъ всѣхъ среднеазиатскихъ памятниковъ, число которыхъ доходитъ до полусотни, одна мечеть Тамерлана удостоилась изданія. Относительно Биби-ханымъ, нѣсколькихъ мавзолеевъ Шахъ-Зинде и мечети въ Туркестанѣ только матеріалы собраны. Это—



все (по словамъ докладчика, С. М. Дудина). Остальныя постройки продолжаютъ разрушаться невозбранно, не изученныя никѣмъ, даже не сфотографированныя. Для защиты мозаикъ и изразцовъ отъ расхищенія никакихъ серьезныхъ мѣръ предпринято не было. Никто не позаботился объ умѣломъ собираніи и охраненіи обваливающихся облицовочныхъ частей.

Въ результатѣ, иные памятники успѣли погибнуть окончательно, другіе частично. Въ настоящее время изученіе ихъ уже значительно затруднено; во многихъ случаяхъ—невозможно... И разрушеніе прогрессируетъ съ каждымъ годомъ. Еще нѣсколько лѣтъ, нѣсколько подземныхъ ударовъ — и ничего не останется отъ художественныхъ святынь, погибающихъ на нашей окраинѣ.

Неужели же катастрофа прошедшаго мѣсяца не заставитъ, наконецъ, серьезно подумать о спасеніи (или хотя бы о тщательномъ изученіи) безвѣстно погибающихъ святынь?

Неужели не найдутся необходимыя средства, техники-спеціалисты, фотографы, художники? Неужели когда нибудь древняя красота Средней Азии «разсыплется прахомъ» и мы, предчувствующіе это, повторимъ слова пророка Софоніи: «Всякій, пройдя мимо нея, только посвищетъ и махнетъ рукой!»

Сергѣй Маковскій.



Германія. По инициативѣ Бодѣ учреждается «нѣмецкое художественно-историческое общество» (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft). Мы удивлены широтой программы новаго общества. По идеѣ Бодѣ оно имѣетъ цѣлю: поощреніе художественно-историческихъ изслѣдованій въ Германіи; изданіе свода воспроизведеній художественныхъ сокровищъ Германіи (Monumenta artis Germaniae) и дешевыхъ народныхъ книжекъ—популярныхъ извлеченій изъ главнаго изданія; матеріалъ свода, фотографіи и т. д. должны будутъ служить пополненіемъ библіотекъ при художественно-историческихъ институтахъ, университетахъ и другихъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ. Далѣе предполагается изданіе ежегодника и библиографическаго отчета, устройство художественно-историческихъ учреждений и обществъ за границей, распространеніе художественно-историческаго образованія среди преподавательскаго персонала среднихъ школъ, пропаганда введенія исторіи искусства, какъ особаго предмета преподаванія, въ программу среднихъ школъ и снабженіе ихъ соотвѣствующими учебными пособіями; наконецъ—поощреніе общаго художественнаго и эстетическаго развитія всего народа. Во главѣ общества будутъ стоять Бодѣ и бывшій директоръ департамента прусскаго министерства народнаго просвѣщенія Альтгофъ.

Понемногу удается узнавать о судьбѣ картинъ, принадлежавшихъ Рудольфу Кану. Такъ напр. сообщаютъ изъ Франкфурта на Майнѣ, что музею Штеделя подаренъ т. наз. «портретъ Матвѣя Корвина» Рубенса. Всѣ картины галереи Кана остаются на мѣстѣ до конца года и перейдутъ во владѣніе новыхъ собственниковъ въ началѣ 1908 года.

Въ сентябрѣ состоялся весьма интересный и для насъ восьмой съѣздъ по защитѣ памятниковъ въ Маннгеймѣ (Tag für Denkmalspflege) вмѣстѣ со съѣздомъ «Союза защиты родины» (Bund für Heimatschutz). Триста членовъ и представители 18-ти германскихъ государствъ явились на съѣздъ. Одинъ изъ докладчиковъ разбиралъ новый прусскій законъ противъ обезображиванія городовъ и деревень, причемъ говорилъ и о вліяніи резолюцій пятаго съѣзда по защитѣ памятниковъ (1907 г. въ Майнцѣ) на составленіе закона. Докладчикъ, бургомистръ Гильдесгейма Струкманъ, остался въ общемъ доволенъ закономъ. Когда и гдѣ найдется у насъ городской голова, который прочтетъ на собраніи трехсотъ любителей старины и искусства подобный докладъ? когда будетъ въ его распоряженіи подобная тема—законъ о защитѣ ландшафтныхъ видовъ и памятниковъ? когда явятся и у насъ официальные защитники родной старины, губернскіе хранители или нѣчто подобное?

Въ хроникѣ прошлаго мѣсяца было сообщено извѣстіе о найденныхъ художникомъ Виландтомъ въ Мюнхенской Резиденціи одиннадцати картинахъ, изображающихъ первыхъ римскихъ императоровъ, якобы оригиналахъ Тиціана. Тиціанъ дѣйствительно написалъ въ 1537 и 38 годахъ такую серію идеальныхъ портретовъ для герцога Федерико

Гонзаго. Они известны по гравюрам Эгидия, Задагера и др. Подлинная серия была продана в 1630 году и попала в галерею Карла I, а во время английской республики была передана испанскому послу. До сих пор думали, что эта серия погибла при пожаре Мадридского замка в 1734 году. Художник Виландт указывает теперь на то обстоятельство, что Мюнхенская серия в это время уже украшала стены т. наз. Богатых покоев Резиденции. Но это еще не доказывает, что Мюнхенские картины тождественны с пропавшими оригиналами. Гораздо вероятнее, что они только копии. Копии с оригиналов еще в XVI столетии делались несколько раз; так напр. Агостино Караччи скопировал их для Раинуччо Фарнезе, а художником Бернардо Кампи было сделано целых пять копий всей серии. В пользу наших соображений говорят и число найденных Виландтом картин. Их одиннадцать, а в подлинной серии один портрет был написан Джулио Романо, его то вероятно и не хватает в Мюнхенской серии. Впрочем уже редакторам биографии Вазари, изданной Лемонье, по слухам известно было о существовании одной из упомянутых пяти копий всей серии, сделанных Кампи, к чему Кроу и Кавальказель в своей биографии Тициана относятся с излишним скептицизмом. Во всяком случае, находка Виландта очень интересна, если даже наши сомнения в подлинности картин подтвердятся. По копиям, если они только не лишены всякого художественного достоинства, возможно будет хоть приблизительно судить о характере оригиналов, известных до сих пор только по гравюрам Задагера, которые конечно совсем не передают стиль этого необычного для Тициана цикла чисто декоративных фигур.

На заседании Художественно-исторического Института во Флоренции д-р Герман Фосс сообщил, что торс работы Микеланджело, о котором писал д-р А. Готчевский в апрельском выпуске «Старых Годов», воспроизведен на картине Кристофано Аллори, находящейся в зале Буонаротти и изображающей поэтическую и музыкальную деятельность великого мастера. Картина эта была заказана его двоюродным внуком и поэтому может считаться серьезным доказательством, что торс, открытый Готчевским, действительно подлинная работа Микеланджело.

Наш сотрудник Георг Гронау сообщает в сентябрьском выпуске журнала *Rassegna d'arte* о двух подлинных картинах Тициана, найденных им в Вероне и в Милане. Общ.—мужские портреты. Находящийся в Веронской галерее считался работой Дж. Б. Морони; Миланский портрет изображает, по мнению Гронау, Джана-Джакомо Медичи ди Мариньяно и написан в 1550 году.

Голландия. По поводу тревожных слухов о якобы предстоящей распродаже галереи Сикс в Амстердаме, в журнал *Kunstschronik* помещены следующие разъяснения. Галерея Сикс ныне содержит только

ничтожное число картинъ, собранныхъ другомъ Рембрандта, знаменитымъ бургомистромъ Яномъ Сиксомъ и его племянниками Питеромъ и Виллемомъ. Кромѣ семейныхъ портретовъ, хранящихся въ семейной галереѣ и попынѣ, ихъ коллекціи были проданы въ 1702, 1707 и 1734 годахъ съ аукціоновъ. Главныя картины нынѣшней галереи были собраны Питеромъ ванъ Винтеромъ и его дочерью, вышедшей замужъ въ 1822 г. за іонкгера Гендрика Сикса ванъ Гиллемомъ, умершаго въ 1851 году. Наслѣдники его умерли и теперь собственникомъ семейной галереи является третье поколѣніе, въ томъ числѣ извѣстный археологъ профессоръ іонкгеръ Янъ Сиксъ ванъ Гиллемомъ. О продажѣ галереи никогда не было и рѣчи, да это вообще невозможно, потому что она составляетъ владѣніе заповѣдное. Къ продажѣ предназначены только 39 картинъ, доставшихся семейству по другой линіи. Сначала владѣльцы думали устроить аукціонъ, но вмѣшалось общество «Rembrandt», пожелавшее приобрѣсти эти картины для Нидерландіи. Само общество имѣло для этой цѣли въ своемъ распоряженіи 200.000 голл. гульденовъ, а нидерландское правительство согласилось испросить у палаты депутатовъ экстренный кредитъ въ 551.400 голл. гульденовъ для покрытія остатка покупной цѣны. Самая важная изъ картинъ — «Кухарка» Дельфтскаго Вермѣра; другія значительныя произведенія: продащица селедокъ Метсю, перво-классная картина Адріана ванъ де Вельде, картины Адріана ванъ Остаде, Рейсдаля, Рубенса, Вувермана, Юдины Лестеръ и три гризали ванъ Дейка.

Сохраненіе этихъ картинъ для Нидерландскаго королевства, гдѣ расхищено разными покупателями уже такъ много, вопросъ перво-степенной, не только эстетической, но и общегосударственной важности. Но г. Люгтъ, участникъ фирмы Фр. Мюллеръ и К-о., которой сначала было предложено купить эти картины съ аукціона, началъ полемику противъ ихъ приобрѣтенія государствомъ, доказывая что въ интересахъ королевства оставить за собою только картину Вермѣра и еще три или четыре другія. На это возразилъ А. Бредіусъ, что разъ владѣльцы согласны продать правительству свои сокровища «или цѣликомъ, или ничего», государство обязано купить всѣ 39 картинъ за условленную льготную плату, иначе цѣна одного Вермѣра поднимется до предѣловъ, недоступныхъ даже соединеннымъ усиліямъ правительства и общества «Rembrandt». Выражаемъ надежду, что трезвый взглядъ Бредіуса повліяетъ на настроеніе генеральныхъ штатовъ и что галерея Сиксъ такимъ путемъ будетъ спасена для Голландіи.

Франція. Недавно стали проникать въ художественную печать слухи о томъ, что директору Севрской мануфактуры Фогту удалось напастъ на слѣды рецепта изготовленія *pâte tendre*. Теперь сообщается, что дальнѣйшіе опыты увѣнчались полнымъ успѣхомъ и что въ ближайшемъ будущемъ первыя произведенія вновь открытой исторической техники появятся на выставкѣ керамическихъ издѣлій, предстоящей въ Лондонѣ.

Джемсъ А. Шмидтъ.

**Швейцарія.** Въ ноябрѣ исполнилось столѣтіе со дня смерти пользовавшейся большой популярностью художницы Анжелики Кауффманъ. Въ одномъ изъ ближайшихъ выпусковъ «Старыхъ Годовъ» будетъ помѣщена объ ней статья профессора Рихарда Мутера.

Въ будущемъ году организуется юбилейная выставка ея произведеній въ ея родномъ городѣ Брегенцѣ. Предполагается кромѣ того устройство стипендіи имени Анжелики Кауффманъ для молодыхъ швейцарскихъ художниковъ.

**Австрія.** Австрійское министерство просвѣщенія и исповѣданій рѣшило издать иллюстрированную монографію художниковъ-австрійцевъ изъ школы такъ называемыхъ «назарійцевъ», т. е. Фюриха, Стейнле, Кадлика, Тренквальда и др. Обработка этого труда поручена д-ру М. Дрегеру. Послѣдній обращается ко всѣмъ лицамъ, владѣющимъ картинами, рисунками или письмами этихъ художниковъ, съ просьбой сообщить ему объ этомъ по адресу: Dr M. Dreger, Wien, № 5 Stubenring.

Недавно вышелъ изъ печати новый иллюстрированный каталогъ Вѣнской Императорской картинной галереи, снабженный 200 снимками (цѣна 10 марокъ). Предыдущій иллюстрированный каталогъ вѣнской галереи былъ изданъ въ 1896 г.

**Флоренція.** Недавно скончался князь Пьетро Строцци, не оставивъ дѣтей. Знаменитый палаццо Строцци имѣ завѣщанъ итальянскому правительству при условіи уплаты послѣднимъ около 2½ мил. лиръ вдовѣ—урожденной графинѣ Браницкой изъ Бѣлой церкви—и братьямъ покойнаго.

**Римъ.** Галерея Барберини обогатилась рядомъ прекрасныхъ холстовъ, висѣвшихъ до сихъ поръ въ частной квартирѣ князя и бывшихъ поэтому недоступными для публики. Большинство ихъ происходитъ изъ дворца въ Урбино и достались роду Барберини путемъ наследства. Среди нихъ первое мѣсто занимаетъ портретъ герцога Федерико да Монтефельтро кисти Мелодццо да Форли.

**Дрезденъ.** Проф. Максъ Лерсъ опять возвращается на постъ директора Дрезденскаго Kupferstichcabinet. Какъ извѣстно, проф. Лерсъ многіе годы занималъ этотъ постъ, но три года тому назадъ былъ приглашенъ директоромъ Kupferstichcabinet въ Берлинъ. Въ Дрезденѣ его тогда замѣнилъ проф. Спонзель, который теперь назначенъ хранителемъ коллекціи въ Grünes Gewölbe.

**Кельнъ.** 67 лѣтъ отъ роду скончался Карлъ Альденховенъ, директоръ Wallraff-Richartz-Museum въ Кельнѣ. Альденховену музей этотъ обязанъ своимъ теперешнимъ прекраснымъ устройствомъ. Выбѣстъ съ Людвигомъ Шейблеръ, покойный издалъ цѣнный трудъ по исторіи кельнской школы живописи.

Полузакрытый музей въ Парижѣ. На годичномъ засѣданіи Парижской Académie des Inscriptions et Belles Lettres секретарь ея, Ж. Перро, прочелъ обстоятельный очеркъ о жизни и трудахъ французскаго археолога и историка Пауля Рошеттъ (1789 — 1854 г.), занимавшаго съ 1818 г. по 1848 г. должность консерватора Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale. При этомъ Перро указалъ на странный фактъ, что этотъ музей, несмотря на свое центральное положеніе въ Парижѣ, крайне мало посѣщается какъ парижанами, такъ и иностранцами. Между тѣмъ Cabinet des Antiques, какъ будто нарочно скрытый среди многочисленныхъ построекъ Національной библіотеки, по цѣнности своихъ коллекцій, мало имѣетъ соперниковъ въ Европѣ. Здѣсь въ первомъ ряду находится—въ прелестныхъ рѣзныхъ шкафахъ временъ Людовика XV—неподражаемая коллекція около 250 тысячъ монетъ и медалей всѣхъ временъ и государствъ, начиная отъ Креза вплоть до новѣйшихъ монетъ третьей республики. Рядомъ съ ними красуются тысячи рѣзныхъ камней, ассирійскихъ и халдейскихъ цилиндровъ съ клинообразными надписями, микенскихъ и древнегреческихъ печатей, птоломейскихъ и римскихъ камней и подобныхъ же издѣлій мастеровъ эпохи Возрожденія.

Кромѣ того очень богато собраніе греческихъ вазъ, терракотовыхъ и бронзовыхъ статуэтокъ, среди которыхъ есть вещи дѣйствительно первоклассныя. Въ витринахъ хранятся великолѣпныя золотыя и серебряныя вазы александрійской и римской работы, рядомъ съ образцами этрусскаго, арабскаго и византійскаго ювелирнаго искусства. Last not least, обращаютъ на себя вниманіе богатѣйшія восточныя оружія. Cabinet des Antiques несомнѣнно долженъ привлекать больше посѣтителей, чѣмъ это было до сихъ поръ.

## II. Э.

Исчезнувшій ванъ-Дейкъ. Въ церкви Богородицы, въ Куртрѣ (Бельгія), находилось «Распятіе», писанное в.-Дейкомъ для каноника Roger Braue, у котораго его купила церковь въ 1631 году за 100 ливровъ. Въ 1794 году республиканскія войска завладѣли картиною и доставили ее въ Парижъ; здѣсь она пребывала до 1815 года, когда была возвращена въ Куртрѣ. Размѣръ ея — 3 метра 45 сант. высоты на 2 м. 80 см. ширины. При ремонтѣ въ церкви теперь оказалось необходимымъ пробить часть стѣны и, очевидно, этимъ путемъ туда проникъ воръ и вынесъ картину. Подозрѣваютъ англичанина, посѣтившаго церковь въ день передъ кражей, совершенной ночью. Пропавшая картина, срѣзанная съ подрамника, является однимъ изъ лучшихъ произведеній мастера и тщательно разыскивается полиціями всѣхъ странъ.





## ОБЪ АУКЦИОНАХЪ И ПРОДАЖАХЪ.

Царица золота, Америка, опять обидѣла старую Европу! Сокровища опустѣвшихъ залъ плывутъ чрезъ океанъ и вскорѣ стануть, наряду съ вещами изъ коллекціи Кана, гордостью американскихъ собирателей-миллиардеровъ. Именно для нихъ синдикатъ антикваровъ, во главѣ съ Агнью, Вертгеймеромъ и Суллей, купилъ знаменитую галерею лорда Ашбуртона. Извѣстность этой коллекціи идетъ съ давнихъ поръ и вполне заслужена; даже въ Англіи, гдѣ много великолѣпныхъ собраний, съ которыми ни одно изъ нашихъ частныхъ не можетъ и сравниться, картинная галерея Ашбуртонской семьи считалась выдающеюся, но не по количеству, такъ какъ она не велика, а по удивительному, тонкому подбору. Составилъ ее, главнымъ образомъ, баронъ Александръ Берингъ Ашбуртонъ въ первыхъ годахъ истекшаго столѣтія, и до послѣдняго времени она находилась въ замкѣ близъ Альвесфорда, въ Хампшейрѣ. Гордостью галереи безусловно были: «Четыре святыхъ» Корреджіо, картина написанная въ 1517 году; великолѣпный Мурильо; смѣлая, блестящая по композиціи «Охота на оленей», приписываемая Веласкесу; пять Рембрандтовъ, въ томъ числѣ большой автопортретъ; творенія Рубенса, ванъ Дейка, А. Кейпа, Гоббеми, Терборха, Метсю и др. Въ самомъ дѣлѣ, есть чѣмъ похвалиться! Переговоры шли все дѣло, сдѣлка заключена въ октябрѣ, а дѣла тщательно скрывается.

Изъ Англіи же нынѣшней осенью вывезена одна изъ лучшихъ картинъ Ромнѣй, портретъ Миссъ Вернонъ. Но этому случаю мы только можемъ радоваться, такъ какъ теперь она красуется въ собраніи нашего соотечественника г. Утемана въ Петербургѣ. «Старые Годы» дадутъ ея воспроизведеніе въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ, при описаніи этой выдающейся коллекціи.

Нѣсколько раньше на Петербургскомъ рынкѣ, у А. И. Циммермана, появилась тоже англійскаго происхожденія чисто-музейная вещь: выѣченное въ камнѣ «Распятіе». Всѣ фигуры очень изысканной работы, дышутъ искренностью и непосредственностью мастерства начала XIV вѣка, къ которому и относится горельефъ. Купилъ его (за тысячу съ небольшимъ рублей) иностранецъ г. П., временно живущій въ Россіи, и вѣроятно вскорѣ увезетъ свое пріобрѣтеніе въ Швейцарію, гдѣ находится его коллекція. Есть признаки, что когда то это «Распятіе» входило въ составъ какого то музея, и сейчасъ въ Англіи оно бы вызвало большой интересъ. Тамъ не любятъ выпускать изъ страны англійскія произведенія искусства, и это чувство, въ связи съ развитіемъ болѣзни «коллекціонерства» и любви къ старинѣ, порождаетъ тѣ колоссальныя цѣны, которыми мы дивимся. Такъ, въ ноябрѣ, въ Лондонѣ, съ аукціона шелъ портретъ Шарлотты Симпсонъ кисти Хоппнера (50×40 д.), находившійся неизмѣнно въ семьѣ Law. За 50 тысячъ рублей его купилъ самъ владѣлецъ, такъ какъ находилъ цѣну остальныхъ покупателей недостаточною,—и былъ правъ, потому что черезъ нѣсколько дней продалъ эту картину за 75 тысячъ. На упомянутомъ аукціонѣ продана, положимъ, картина того же Хоппнера, 30×25 д., всего за 3.500 р., но въ ней не было того совершенства и той сохранности, которыя отличаютъ пор-

треть г-жи Симпсонъ. Напомнимъ кстати, что въ 1901 году фирма Duvreen дала за Хоппнеровскій портретъ Lady Louisa Manners 147 тысячъ р., затѣмъ портретъ г-жи Farthing былъ проданъ за 84 тысячи, а истекшимъ лѣтомъ два парныхъ портрета этого художника частнымъ образомъ куплены за 93 тысячи рублей. Впрочемъ, цѣны не перестаютъ расти: такъ, Ребернъ пока не оплачивался колоссальными суммами, а теперь у одного изъ Лондонскихъ антикваріевъ находится портретъ его кисти, дѣйствительно выдающійся, за который назначена цѣна триста тысячъ рублей, и за предложенныя двѣсти двадцать тысячъ картина не была продана. При такихъ цѣнахъ не мудрено, если постепенно англійскіе мастера XVIII вѣка переключаются въ Америку, такъ какъ для подобныхъ цѣнъ на старомъ континентѣ не хватитъ силъ.

Интересъ американцевъ къ родной исторіи создалъ спросъ на книги по этому предмету и цѣны соотвѣтственно возросли. Недавно у Sotheby—величайшей книжно-аукціонной фирмы въ Лондонѣ—проданы: Thomas Morton, «New English Canaan», Амстердамъ, 1637 г.—за 600 р. (въ іюль этого года 460 р.); «A Farther, Briefe and True Relation of the Late Wars risen in New England», 1676 г. (6 страницъ)—за 1.400 р.; «News from New England», 1676 г. (4 страницы)—за 1.200 р.; Captain Underhill «Newes from America», 1638 г.—за 2.500 р.; Winslow «Good Newes from New England», 1624 г.—за 2.500 р.; Dan Denton «A Brief Description of New York, formerly called New Netherlands», 1670 г., 13 страницъ—за 3.500 р. и т. д.

Особо замѣчательныхъ гравюръ на Лондонскихъ распродажахъ не было, а изъ фарфора можно только отмѣтить двѣ вазочки Worcester (1.400 р.), двѣ голубыя тарелки Worcester (580 р.), двѣ овальныя тарелки Chelsea (450 р.) и эмалированную дощечку Battersea «Венера и Нимфа»,  $8\frac{1}{2} \times 5\frac{1}{2}$  сант. (235 р.).

Въ Берлинѣ большой интересъ возбудилъ аукціонъ миниатюръ, принадлежавшихъ Королевскимъ музеямъ. Продавались онѣ за изливствомъ, такъ какъ отдѣлъ этотъ чрезвычайно богатъ, а вырученные отъ распродажи суммы предназначены на новыя пріобрѣтенія. Условія аукціона были самыя подходящія для собирателей; всѣ миниатюры были давно изучены, каталогированы и опредѣленія мастеровъ были настолько достовѣрны, насколько можетъ ручаться администрація Берлинскихъ музеевъ. Разумѣется, однако, продавались лишь тѣ экземпляры, которые особой цѣнности не представляли, но покупали и антиквары. Недавно гостившіе въ Петербургѣ братья Гольдшмидтъ привозили для продажи дѣлую серію такихъ миниатюръ и просили съ нашихъ коллекціонеровъ лишь въ два и три раза больше аукціонной цѣны. «Несмотря» на такую скромность, продали они повидимому немного, но за то увезли отсюда порядочно хорошихъ вещей.

Всѣхъ миниатюръ на Берлинскомъ аукціонѣ было 360, нѣкоторыя изъ нихъ достигли лишь цѣнъ въ нѣсколько десятковъ марокъ. Укажу только лучшія, и наиболѣе цѣнныя: Деннеръ (1685—1749), портретъ старика,  $5 \times 4$  сантиметра—190 марокъ; италіанская, Мадонна, около 1500 г., на пергаментѣ,  $16 \times 13$  с.—380 м.; нѣмецкая XVII в., портретъ юноши, на мѣди,  $21 \times 16$  с.—420 м.; Адріана Бельдемакера (1630—

1701), портретъ юноши, на мѣди, съ подписью и годомъ, 25×21 с.—500 м.; Миревельтъ (1567—1641), портретъ двухъ лицъ, на мѣди, 10×8 с.—410 м. и Елизавета Англіійская, на мѣди, діам. 15 с.—610 м.; Р. Савери (1576—1639), Орфей, на деревѣ, 15×12 с.—530 м. и пейзажъ, на мѣди, 14×18 с.—225 м.; Ларжильеръ (1656—1746), мужской портретъ, на мѣди, 7×5 с.—250 м.; Н. Маасъ (1632—1693), мужской портретъ, на холстѣ, 24×19 с.—600 м.; школы Кранаха, два портрета, на деревѣ, размѣромъ 13×11 с.—360 м. и 12×9 с.—405 м.; Терборхъ (1617—1681), портретъ герцогини Брауншвейгской, на мѣди, 10×8 с.—890 м.; Гонтгорстъ (1590—1656), портретъ юноши, на мѣди, 5×4 с.—595 м.; нѣмецкая, XVIII в., портретъ Императрицы Елисаветы Петровны, на кости, 4×4 с.—365 м.; Унгера (1775—1820), нѣсколько мужскихъ портретовъ, на кости, изъ нихъ размѣромъ 9×8 с.—за 310 м.; нѣмецкая, XVIII в., женскій портретъ, на пергаментѣ, 16×12 с.—800 м.; Виндиша, женскій портретъ, 1800 г., на кости, діам. 7 с.—905 м.; Амбергера (1500—1561) портретъ Карла V, на мѣди, діам. 16 с.—1.150 м.; Динглингера (1664—1731) автопортретъ, на мѣди, 3×2 с.—710 м.; нѣмецкая, XVIII в., портретъ короля Августа Сильнаго, на кости, 14×10 с.—1.250 м.; Антуана Пенъ (1683—1757), этюдъ къ портрету графа Кейзерлинга, на холстѣ, 24×18 с.—1.700 марокъ. Повторяю, ничего особо выдающагося среди всѣхъ этихъ миниатюръ не было, но такія именно миниатюры всего чаще появляются въ продажѣ, на соблазнъ неопытныхъ любителей, съ тою лишь разницей, что опредѣленія мастеровъ въ данномъ случаѣ не только основательны, но и поучительны, какъ поучительнъ и иллюстрированный каталогъ этого аукціона.

Почти одновременно происходила въ Мюнхенѣ распродажа коллекціи князя Отто Сайнгъ-Витгенштейна. Тамъ мы находимъ тоже полезныя свѣдѣнія, — главнымъ образомъ по фарфору. Назову наиболѣе интересные предметы: Мейссенъ—группа «Вакханалія» (2.200 м.), два китайца (2.100 м.), дюжина ножей и вилокъ (950 м.); Нимфенбургъ—группы «Кронось» (960 м.) и «Пастухи» (2.000), *déjeuner* (1.000 м.); Франкенталь—миска (1.400 м.) и четыре группы (965—1.310 м.); Лудвигсбургъ—«Три граціи» (1.650 м.) и «Вакханка» (2.000 м.); Хехстъ—двѣ группы (1.700 и 1.000 м.); Вѣна—группа «Идиллія» (1.200 м.) и двѣ фигурки (1.100 м.); китайскій—двѣ вазы, марка изображаетъ двухъ рыбъ въ двойномъ кругѣ (5.500 м.). Среди мебели тоже были хорошія вещи, напр. бюро Louis XV съ подписью Р. Bernard (1.700 м.); туалетъ того же времени, подписанный Jean François Olben, *maître-ébéniste* (2.000 м.); бюро Louis XVI работы J. Pafrat, *maître-ébéniste* (6.000 м.) и др. Изъ картинъ замѣтимъ только Гварди (3.200 м.) и двѣ картины Лонги (4.050 м.). Остальныя или не заслуживали вниманія вообще, или являлись апокрифомъ.

Тогда же въ Кельнѣ распродано большое собраніе аттическихъ и апулическихъ вазъ (IV в. до Р. X.); цѣны на нихъ колебались въ границахъ нѣсколькихъ сотъ марокъ.

Въ Парижѣ все еще затихше передъ бурей. Серія аукціоновъ г. Тьебо-Сиссонъ состоитъ исключительно изъ скульптуръ. Недавно продавались произведенія среднихъ вѣковъ. Лувръ приобрѣлъ за 1.800 фр.

высѣченную изъ камня голову Маріи Магдалины, XV вѣка, французской работы. Около той же суммы цѣны, заключенныя и за остальные предметы: не меньше одной тысячи франковъ и не болѣе двухъ. Исключеніе составляютъ лишь: Богоматерь, сидящая на готическомъ сундукѣ, съ Младенцемъ, изъ камня, французской работы XIV в. (5.100 фр.), той же эпохи голова Богоматери, сильно реставрированная (5.000 фр.), и двѣ группы святыхъ, XV вѣка, прошедшія по 3.100 франковъ.

Состоялся аукціонъ коллекціи г. Дево, гдѣ съ очень скромной оцѣнки дошла до 13 тысячъ франковъ битая ваза изъ восточнаго фаянса съ синими цвѣтами на бѣломъ фонѣ, и въ очень ровныхъ цѣнахъ прошли три статуэткі Саксъ, изображающія ребенка съ листомъ вмѣсто шляпы (1.500, 1.500 и 1.700 фр.). Аquareльная миниатюра Изабѣ, портретъ принцессы Аделаиды, оплочена сравнительно скромно — 3.600 фр. Часы работы Каффіери—амуръ на носорогѣ—эпохи Louis XV, достигли 8.900 фр. Наконецъ, рисунки нашли покупателей: Обри «Семья» за 3.000 фр. (въ 1898 г. 4.200 фр.), ванъ Бларемберга пейзажъ гуашью—за 8.100 фр., Удри два пейзажа съ животными—за 3.000 фр. Почти одновременно на другомъ аукціонѣ маркиза В. продавались исключительно рисунки, вѣрнѣе наброски; изъ нихъ «Пастушка» Буше прошелъ за 10.200 фр. и «Двѣ летучія мыши» Дюрера купленъ Лувромъ за 3.100 франковъ.

Среди прочихъ надо отмѣтить: Рембрандта два рисунка, «Собутыльники» (2.000 фр.) и «Голова старика» (850 фр.); Ватто, три сангины (2.700, 1.905 и 1.550 фр.); Греза «Мальчикъ на колѣняхъ» и портретъ Наполеона консуломъ (по 500 фр.).

У насъ по прежнему почти ничего. На дняхъ состоится распродажа вещей г. Адабаша, среди которыхъ есть интересныя; возлагались надежды на аукціонъ г. Богданова, вывезшаго свои вещи изъ Кіева, но надежды эти были обмануты. За то вывезена англійскимъ антикваромъ принадлежавшая княгинѣ С. коллекція фаянса, въ томъ числѣ первоклассные предметы, музейные, и проданы они очень дешево, какъ говорятъ за 27 тысячъ рублей, хотя среди нихъ есть такіе, которые съ лихвою покроютъ всю покупную сумму. Та же владѣлица продала нѣсколько картинъ; одну изъ нихъ, оказавшуюся кисти Роже ванъ деръ Вейдена, купилъ Берлинскій музей за 6.000 р. отъ того же антиквара, очевидно не мало заработавшаго на продажѣ. Изъ этого можно судить, каковы были цѣны вообще... Жалко! жалко и рѣдкихъ предметовъ искусства, безвозвратно вывезенныхъ изъ Россіи, гдѣ они еще болѣе рѣдки; жалко и обойденнаго владѣльца... А въ Кельнѣ назначенъ на февраль, по порученію генералъ-лейтенанта Холодовскаго изъ Одессы, аукціонъ собранія китайскихъ и японскихъ вещей, для котораго изданъ отличный иллюстрированный каталогъ, въ то время, какъ въ Парижѣ сильно рекламируется предстоящая распродажа коллекціи г. Рыкова изъ Москвы...

П. В.





## БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

Въ 1 № Библиографическаго листка Антикваръ за 1902 г. было помѣщено описаніе одного изъ самыхъ рѣдкихъ русскихъ иллюстрированныхъ изданій—Театральнаго Альбома 1842—43 гг.

Къ сожалѣнію ни описанный въ этой замѣткѣ экземпляръ, принадлежавшій В. А. Верещагину, ни экземпляръ Публичной Библіотеки не полны, и единственный до настоящаго времени извѣстный полный экземпляръ Альбома съ раскрашенными рисунками находится въ собраніи одного коллекціонера, который еще недавно перевезъ всю свою богатѣйшую библіотеку въ Лондонъ.

Въ настоящее время у меня имѣется 2 выпуска этого интереснаго и рѣдкаго изданія, описать которые я считаю полезнымъ тѣмъ болѣе, что въ описанномъ В. А. Верещагинымъ экземплярѣ они находятся не полностью.

### I. Велизарій. Опера въ 5 д. муз. Доницетти.

- а) Заглавный листъ печ. золотомъ (на оборотѣ ноты) и 14 стр. нотъ (номер.). Каждая стр. въ печат. зеленой краской рамкѣ.
- б) 1 литогр. листъ со сценами изъ Велизарія, наверху портр. Гриневой. Рисовалъ В. Тиммъ.
- в) 4 нenum. стр. текста. «Велизарій» замѣтка Н. Перепельскаго. Цензурн. пом. 6 марта 1843 г. т. К. Крайя.
- г) Портретъ Н. В. Самойловой въ роли Кетли. Рис. съ натуры В. Тиммъ, на камнѣ Шмидъ. Литографія К. Поля.
- д) Біографія ея на 2 нenum. стр. соч. Р. З.
- е) Портретъ К. В. Гриневой въ др. Велизарій, Рис. съ нат. Шрейцнеръ, на камнѣ Шмидъ. Литогр. К. Поля.
- ж) Біографія ея на 2 нenum. стр. Р. З.

### II. Озеро Волшебницъ. Балетъ соч. Тальони, муз. Обера и Келлера, положенъ на фортепіано К. Лядовымъ.

- а) Загл. листъ печ. золотомъ (на обор. ноты). (Лит. Дрегеръ и Бергманъ) и 10 стр. нотъ (номер. съ 3—12). Каждая страница въ печат. зеленою краской рамкѣ.
- б) Озеро Волшебницъ. Текстъ на 4 нenum. стр. соч. Федора Кони. Цензурн. пом. 22 Марта 1843 г. т. К. Крайя.

- в) 1 л. со сценами изъ бал. Озеро Волшебницъ. Наверху портр. Никитина. Литогр.
- г) Портретъ Андреяновой въ «Сартарелла». Литогр.
- д) Биографія ея на 3 ненум. стр. (Р. Зотова), на 4-й стр. биогр. Т. Смирновой соч. В. В. В.
- е) Портретъ Т. Смирновой. Рис. съ натуры Житновъ, на камнѣ Шмидъ. Лит. К. Поля.

Н. С—ъ.

Учрежденное только два года назадъ Графическое Общество (Graphische Gesellschaft) въ Берлинѣ успѣло уже издать цѣлый рядъ воспроизведеній рѣдкихъ эстамповъ. Первыми появились ксилографіи по рисункамъ Тициана, извѣстныя подъ названіемъ «Trionfo dalla Fede», съ текстомъ П. Кристеллера. За ними послѣдовало изданіе «Biblia pauperum» съ единственнаго сохранившагося экземпляра Гейдельбергской университетской библіотеки. Третье изданіе воспроизводитъ пейзажныя гравюры Альтдорфера, текстъ къ нимъ составленъ Максомъ Фридендеромъ. Далѣе были воспроизведены три уники Гейдельбергской библіотеки «Septimania Poenalis», «Symbolum Apostolicum» и «Десять Заповѣдей» и вскорѣ выйдетъ полное изданіе гравюръ Джуліо Кампаньолы, съ текстомъ Кристеллера. Членскій взносъ—тридцать марокъ ежегодно, для любителей изящныхъ изданій дѣйствительно не большая подписная цѣна. За дальнѣйшую неизмѣнность направленія Общества ручаются имена его руководителей: Лерсъ, Фридендеръ и Кристеллеръ.

Д. III.

Карты Вальдземюллера. У лондонскихъ книгопродавцевъ Stevens, въ настоящее время выставлены на продажу двѣ географическія карты знаменитаго картографа Мартина Вальдземюллера за баснословную цѣну въ 600.000 рублей! На первой изъ этихъ картъ, исполненной въ 1507 г., впервые значится названіе «Америка» для новооткрытой части свѣта, на второй, такъ называемой «Carta marina» 1506 г., этотъ терминъ, введенный самимъ Вальдземюллеромъ въ честь Америга Веспуччи уже замѣненъ надписью «Prisilia sive terra Papagalli». Кромѣ крупнаго исторически-географическаго интереса карты привлекаютъ и высокой художественностью исполненія: онѣ состоятъ изъ 12 ксилографическихъ листовъ, величиной въ 45<sup>1</sup>/<sub>2</sub> на 62 сантиметра, причемъ поля богато украшены художественными рисунками.

Карты эти были найдены проф. Іосифомъ Фишеръ въ 1901 г. въ библіотекѣ замка Вольфэггъ, въ Виртембергѣ, принадлежащей князьямъ Вальбургъ-Вольфэггъ. Между прочимъ въ 1903 г. было издано прекрасное фотолитографское воспроизведеніе знаменитыхъ картъ (Инсбрукъ, Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung).

П. Э.

Peter Brueghel l'ancien, son oeuvre et son temps. Etude historique, suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé par M. van Bastelaer et d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint par G. H.



de Loo (H. Hulin).—Bruxelles, librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest et C<sup>ie</sup>.

Для начала нужно похвалить многочисленныя большія репродукціи, иллюстрирующія сочиненіе, послѣдній выпускъ котораго только что вышелъ, затѣмъ отмѣтить выдающуюся научную цѣнность текста и каталоговъ этого капитальнаго художественнаго изданія.

Историческая точность описанія жизни и работъ художника наглядно показываетъ его значеніе въ развитіи фламандскаго искусства XVI вѣка. Забавный, странный смѣлый фантастъ Брейгель, воображеніе котораго не знаетъ границъ, играетъ въ исторіи фламандской живописи гораздо болѣе значительную роль, чѣмъ это можно предположить при видѣ его работъ.

Послѣ блестящихъ брюггескихъ художниковъ, послѣ Метсейса въ Нидерландахъ было настолько сильно увлеченіе Италіей, что оно какъ бы заглушило въ художникахъ всякое индивидуальное вдохновеніе. Фламандскіе художники путешествовали не для того, чтобы любоваться иностранными шедеврами, а для того чтобы копируя мѣстныхъ художниковъ привести съ юга на родину готовые шаблоны и ненужныя формы.

Представители «итальянизирующихъ» ванъ Орлей и Флорисъ постигли въ совершенствѣ технику и композицію своихъ итальянскихъ учителей, но имъ не удалось создать абсолютно прекраснаго творенія. Желая слѣдовать стремленію къ высшему идеалу тосканскихъ и умбрійскихъ мастеровъ, они все же остались какъ бы прикованными къ землѣ. Лишь только появился Брейгель—его соотечественники, художники, долго ослѣпленные, какъ бы прозрѣли и увидѣли родную красоту, непочатый край національнаго богатства.

Если Брейгель искалъ вокругъ себя свои сюжеты, значитъ ли что онъ былъ настоящимъ реалистомъ? Между нимъ и Тенирсомъ та же разница, что между Калло, уродливымъ фантастомъ, и Гогартъ, художникомъ низкихъ уродствъ, который однако написалъ трактатъ «Анализъ красоты». Даже разница между Мурильо и Гойей не больше чѣмъ между Брейгелемъ старшимъ и группой артистовъ, которыхъ мы называемъ реалистами; это становится очевиднымъ если просмотрѣть многочисленныя иллюстраціи, украшающія книгу René van Bastelaer, хранителя брюссельскаго кабинета эстамповъ, и С. Hulin автора замѣчательнаго критическаго каталога выставки примитивовъ 1902 года въ Брюгге.

Эти гелиографы, геліотипы, фотогравюры (всѣхъ ихъ болѣе ста) доказываютъ богатство воображенія Брейгеля.

Странный демонизмъ Эдгара По, фантастическія сказки упоеннаго музыкой Гоффмана и нѣжныя сказки Нодье блѣдны въ сравненіи съ этимъ изобиліемъ чудовищъ, невиданныхъ животныхъ, кошмарныхъ привидѣній. Странное очарованіе охватываетъ зрителя при видѣ этого адскаго міра, усмѣхающагося, гримасничающаго, встряхивающаго перьями и огромными гривами, показывающаго ногти, выпускающаго когти, способные испугать самого Люцифера.

Какъ мы уже выше замѣтили Брейгель, родствененъ и Калло и Гойѣ, Гойѣ столь ироническому, горестному, раздражительному передъ несчастьемъ и пороками, которые его возмущаютъ.

Одна изъ самыхъ интересныхъ репродукцій представляетъ картину Брейгеля изъ Брюссельскаго музея.

Вверху представлена стая демоновъ, гонимыхъ въ адскую пещеру—эта толпа падшихъ ангеловъ составляетъ главную часть картины. Ангелы свѣта при трубныхъ звукахъ преслѣдуютъ проклятый легионъ, поражая мечами и копьями возмущившихся духовъ. Эти послѣдніе—отвратительныя чудовища, въ которыхъ Брейгель слилъ всѣ формы животнаго царства: рыбъ, четвероногихъ, пернатыхъ и растительнаго міра.

Демонъ съ человѣческимъ туловищемъ и лицомъ жабы сопротивляется небесному воину; одна его нога кончается краснымъ плодомъ съ листвою, другая нога—вязанка корней крестоцвѣтныхъ растений. Въ рукахъ это странное существо держитъ гнѣздо наполненное маленькими чудовищами, подобными ему; они лежатъ какъ маленькіе птенчики. Въ другомъ мѣстѣ скачетъ скелетъ лошади; нѣчто вродѣ омара показываетъ клещи изъ страннаго инструмента, служащаго ему оболочкой; огромная рыба лежитъ, хлопая безсмысленными и тощими руками.

Демонъ съ крыльями бабочки, вооруженный крюкомъ, имѣетъ вмѣсто головы кочанъ капусты, вмѣсто туловища охапку зелени, изъ которой торчитъ двѣтокъ похожій на кисть. Далѣе дьяволица разрываетъ свой животъ, застегнутый на пуговицы, похожій на животъ гада, и въ немъ оказываются яйца.

Книга содержитъ кромѣ пейзажей и этюдовъ много подобныхъ картинъ.

Чтобы составить себѣ понятіе о текстѣ и каталогахъ необходимо прочесть это сочиненіе.

Итакъ, все огромное творчество Брейгеля проходитъ передъ глазами читателя, а историческое изслѣдованіе и каталоги рисунковъ и гравюръ самого Брейгеля или съ его произведеній, а также полный перечень всѣхъ картинъ художника и свѣдѣнія объ его ученикахъ и подражателяхъ, послѣдователяхъ, даютъ читателю все, что могло быть сказано о жизни и работахъ знаменитаго Брейгеля.

*La Toison d'Or, par le Baron Kervyn de Lettenhove. Un volmue illustré (Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest et C-ie).*

Эта красивая книга, написанная съ эрудиціей, иллюстрированная приблизительно сорока репродукціями hors-texte съ картинъ, миниатюръ, медалей, шпалеръ, которыя красовались на выставкѣ «Золотого Руна», намъ даетъ полную исторію этого знаменитаго рыцарскаго ордена.

Jean de Bosschère.





*Венециановъ: портретъ А. И. Бибикова.  
(Собств. Н. В. Бибикова).*

*Vénétzianoff: portrait de A. I. Bibikoff.  
(App. à M-r N. Bibikoff).*





## МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

### ВЕНЕЦІАНОВЪ КАКЪ ПОРТРЕТИСТЪ.

До сихъ поръ всѣ изслѣдователи Венеціанова интересовались главнымъ образомъ его картинами, его значеніемъ въ исторіи бытовой живописи въ Россіи. Только за послѣднее время чисто-живописныя достоинства его работъ стали предметомъ обсужденія и споровъ. Техническое мастерство живописи, умѣніе рисовать и пониманіе красокъ очень не равны въ работахъ Венеціанова. Нѣкоторыя до-нельзя плохи, — другія первоклассны по технике работы.

Въ портретахъ, гдѣ, отбросивъ исканіе какихъ либо идей, художникъ на первый планъ выставляетъ чисто-живописныя задачи — яснѣе всего сказывается пониманіе формъ и красокъ и умѣніе передавать ихъ. Вотъ отчего Венеціановъ какъ портретистъ особенно интересенъ.

Къ какимъ годамъ могутъ быть отнесены первые исполненные имъ портреты — сказать точно трудно, потому что большинство его раннихъ работъ пастелью не подписаны. Можно утверждать, однако, что дѣятельность его какъ портретиста начинается еще до 1807 года, времени поступленія Венеціанова ученикомъ къ Боровиковскому. Доказательствомъ этого служить подписной и помѣченный 1806 годомъ карандашный портретъ М. П. Родзянко, иллюстрирующий эти строки. Біографъ Венеціанова П. Н. Петровъ тоже говоритъ, что большинство пастельныхъ портретовъ Венеціанова написаны еще до поступленія его къ Боровиковскому. Тѣмъ болѣе любопытно и непонятно то несомнѣнное подражаніе будущему учителю, которое такъ характерно во многихъ портретахъ Венеціанова, писанныхъ пастелью. Огромный успѣхъ работъ Боровиковскаго, находившихся въ эту эпоху у многихъ достаточныхъ помѣщиковъ, былъ этому причиной. Дѣтскій портретъ съ собачкой въ собраніи Поповыхъ въ Москвѣ, находящійся тамъ же портретъ молодой женщины въ саду, пастельные портреты А. И. Бибикова и его жены — всѣ эти работы являются явнымъ подражаніемъ Боровиковскому. Та же посадка фигуръ, съ чуть чуть наклоненной головой, тотъ же фонъ пейзажа и мечтательное выраженіе лицъ — характерныхъ представителей «помѣщичьей Россіи». Только что то болѣе простое и непринужденное, какая то ясная простота видна въ работахъ Венеціанова этого типа. Это не жеманные поэтическіе мечтатели, засѣкающіе крестьянъ — помѣщики временъ Екатерины и Павла, это и не воины 1812 года, грезящіе о подвигахъ въ станѣ враговъ и о домашнемъ счастьи и мирномъ отдохновеніи по минованіи бури. Нѣтъ,

это совсѣмъ новый типъ людей, играющихъ въ простоту и непринужденность, но пока еще робко, бессознательно. Такъ, подражая Боровиковскому, но все же не вполне подчиняясь ему, пишетъ Венеціановъ свои первые портреты. Съ поступленіемъ къ Боровиковскому, начавъ писать масломъ, авторъ «Утра помѣщицы» окончательно поддается чарамъ своего учителя.

Талантъ Боровиковскаго въ эту эпоху былъ еще въ полномъ расцвѣтѣ. Одинъ изъ лучшихъ работъ его—портреты членовъ семьи Дубовицкихъ, исполненные въ 1809 году, свидѣтельствуютъ объ этомъ. Венеціановъ попалъ къ Боровиковскому какъ разъ во время. Въ учителѣ не было уже прежнихъ попытокъ къ подражанію, неуравновѣшенныхъ исканій, онъ опредѣлился весь и работалъ сосредоточенно и спокойно. Вотъ отчего, какъ учитель, Боровиковскій былъ незамѣнимъ. Понятно, что онъ скоро подчинилъ своему вліянію Венеціанова.

Но даже тутъ подчиненный и очарованный Венеціановъ въ нѣкоторыхъ работахъ проявляетъ самостоятельное пониманіе живописи и природы.

Масляный портретъ молодого Александра Ильича Бибикова написанъ именно въ это время (1807—9 г.). Но здѣсь уже есть что то новое, какое то предчувствіе надвигающейся грозы, отраженіе мечтательныхъ исканій романтическаго Кипренскаго. Пудренная еще голова молодого Бибикова выдѣляется на фонѣ темно-грозового неба. Это небо и весь общій изъ-синя-черный тонъ портрета особенно характерны для времени.

Боровиковскій то же лицо изобразилъ бы въ саду съ яркой сочной зеленью, гармонично вибрирующею съ бирюзовымъ спокойствіемъ безоблачнаго неба. Венеціановъ отходитъ отъ этого пониманія природы. Онъ пока еще не тотъ простой изобразитель правды, какимъ онъ будетъ черезъ десятилѣтіе.

Онъ и не такой, какимъ онъ былъ раньше, до обученія у Боровиковскаго. Онъ совсѣмъ особенный поэтический мечтатель, ищущій новаго міропониманія. Вотъ отчего этотъ портретъ такъ красивъ и такъ не похожъ на другіе. Біографія изображеннаго Александра Ильича Бибикова какъ бы дополняетъ характеристику Венеціанова. Измайловскій офицеръ Бибиковъ долго влюбленъ въ Александру Сергѣевну Борщову. Но родители ея не хотятъ этого брака. Будущій храбрый участникъ войны съ Наполеономъ рассказываетъ въ своемъ ненапечатанномъ дневникѣ весь свой романъ съ молодой Борщовой. Часто ночью пробирается онъ къ Цѣпному мосту на Фонтанкѣ и тамъ въ пасти львовъ прячетъ письма, которыя отыщетъ утромъ его возлюбленная. Трогательная повѣсть кончается вѣнчаніемъ и скорой смертью (1809 г.) молодой женщины.

Но вернемся къ Венеціанову. Въ первое десятилѣтіе XIX вѣка онъ еще не совсѣмъ понялъ самого себя. На ряду съ портретомъ Бибикова пишетъ онъ красивые по тону — коричневые холсты, рабски подражающіе Боровиковскому. Таковы: этюдъ для образа св. Андрея у кн. В. Н. Аргутинаскаго-Долгорукова; портретъ жены художника, принадлежащій А. А. Майковой, и грѣющійся у огня крестьянинъ, извѣстный подъ названіемъ «Зима» и до сихъ поръ считающійся въ Румянцевскомъ





*Венеціановъ; портретъ А. С. Бибиковой.  
(Собств. Н. В. Бибикова).*

*Wéndiktianoff; portrait de M-me A. Bibikoff.  
(App. à M-r N. Bibikoff).*

музеѣ за произведеніе Боровиковскаго. Въ нѣкоторыхъ другихъ работахъ помимо общаго тона интересны и подробности. Особенно типиченъ въ этомъ отношеніи портретъ молодой княгини Вѣры Степановны Путятиной, принадлежащій ея внуку князю Павлу Арсеньевичу. Сѣро-зеленая, сочная зелень сада и тонъ синяго неба кажутся фономъ съ портрета В. А. Томиловой Боровиковскаго изъ собранія Е. Г. Шварцда или княгини Багратіонъ изъ Музея Александра III.

Тотъ же принципъ живописной техники, зеленовато-сѣрыхъ тѣни и сочная листва видны на портретѣ дѣтей Путятиныхъ, играющихъ съ

козой,—портретѣ, находящемся у В. Б. Хвоцинскаго. Мальчикъ, сидящій верхомъ на козѣ, тотъ самый маленькій князь Арсеній Степановичъ, портретъ котораго былъ на выставкѣ въ Таврическомъ дворцѣ. Этотъ семейный портретъ съ козой особенно интересенъ тѣмъ, что написанный около 1815 года все же еще показываетъ слѣды вліянія школы Боровиковскаго.

Періодъ времени между 1810-мъ и 20-ми годами долженъ считаться эпохой исканій Венеціанова. Энергичный дымчато-сѣрый автопортретъ художника (1810 г.) безконечно далекъ отъ портрета Кирилла Ивановича Головачевскаго съ дѣтьми (1812 г.), портрета нѣжно-розоваго, написаннаго съ той ласковостью кисти, которая заставляетъ вспомнить Суворову Боровиковскаго въ Третьяковской галереѣ.

Розовая серебристость красокъ видна и на поясномъ портретѣ крестьянки въ Музеѣ Александра III, близко напоминающемъ портреты Пугачевыхъ и также вѣроятно писанномъ въ «Сафоновѣ», находящемся по соседству съ имѣніемъ Пугачевыхъ, которыхъ Венеціановъ писалъ такъ часто.

Въ 1820 году появляется на выставкѣ въ Петербургѣ картина Гране, о вліяніи которой на Венеціанова извѣстно изъ его записокъ. Уже послѣ этого пишетъ Венеціановъ въ 1822—23 гг. прекрасный неоконченный портретъ двухъ дочерей своихъ и портретъ Маріи Матвѣевны Философовой, бывшій на выставкѣ 1902 года. Эти портреты совсѣмъ особенные, въ золотистой гаммѣ красокъ, написаны болѣе легко и внимательно — скромно. Близокъ къ нимъ по живописи протоколѣно-вѣрный портретъ чиновника, находящійся въ Музеѣ Александра III. «Венеціановъ 23 марта 1823 году симъ оставляетъ свою портретную живопись». Такъ написано рукою самого художника на портретѣ М. М. Философовой.

Въ эту эпоху завершились исканія Венеціанова. Онъ, переживъ увлеченіе Боровиковскимъ, патріотическое движеніе, отразившееся въ его карикатурахъ 1812 года, пошелъ по пути указанному Гране, рѣшивъ совсѣмъ оставить портретную живопись. Но свѣдѣнія о жизни художника заставляютъ сомнѣваться въ твердости этого рѣшенія.

Въ 1824 году пишетъ Венеціановъ портретъ А. М. Полторацкаго, гуляющаго въ саду, произведеніе бывшее въ свое время на выставкѣ, о которомъ говоритъ современникъ: «Академикъ Венеціановъ написалъ портретъ Его Превосходительства Алексѣя Марковича Полторацкаго, представляющій его въ саду распоряжающимся при посадкѣ кедра на память одного важнаго семейственнаго событія. Эта картина—предѣстна. Кисть напряженнѣйшая, краски совершенно естественныя, освѣщеніе вѣрное и все вообще мило, какъ нельзя болѣе» (*Журналъ Изящныхъ искусствъ* 1825 г., ч. II, стр. 74). Такъ ли дѣйствительно былъ хорошъ этотъ портретъ и если да, то не былъ ли онъ написанъ еще до 1824 г. и лишь въ этомъ году выставленъ — мы не знаемъ. Ясно только то, что другіе портреты, писанные Венеціановымъ послѣ 1823 года, значительно хуже раннихъ. Таковъ скучный и сухой портретъ Н. М. Карамзина въ Академіи Наукъ и вялые и слабые карандашные портреты Трескиныхъ, принадлежащіе А. А. Майковой и помѣченные 1834 годомъ.



*Венеціановъ: портрета Родзянко. (1806).  
(Собств. М. В. Родзянко).*

*Wénczianoff: portrait de Rodzianko. (1806).  
(App. à M-r M. Rodzianko).*



Здѣсь иѣтъ уже прежняго увлеченія работой, чувствуются слова, написанные на портретѣ Философовой, слова художника забывшаго о портретѣ, какъ отраженіи внутренняго міра, художника всецѣло ушедшаго въ изображеніе бытовой стороны крестьянской и помѣщичьей жизни.

Вотъ почему всѣ портретныя произведенія Венеціанова послѣ 1823 г. являются случайными работами его и Венеціановъ какъ портретистъ умеръ почти за четверть вѣка до своей смерти.

БАРОНЪ Н. ВРАНГЕЛЬ.



## ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

### ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Въ ноябрьскомъ номерѣ «Старыхъ Годовъ» г. Рерихъ задаетъ въ отдѣлѣ «почтовый ящикъ» нѣсколько вопросовъ, касающихся Музея Императорской Академіи Художествъ. Позвольте мнѣ, какъ хранителю его, отвѣтить на страницахъ Вашего журнала г. Рериху и лицамъ прочитавшимъ его вопросы.

Г. Рерихъ спрашиваетъ: I) «Правда ли, что помощникомъ хранителя Музея Императорской Академіи Художествъ назначенъ какой то учитель Коммерческаго училища?» — Правда, но это еще не даетъ права г. Рериху порочить человѣка, ему совершенно неизвѣстнаго, называя его назначеніе «глумленіемъ надъ бѣднымъ Музеемъ Академіи». II) «Правда ли, что участіе лица назначеннаго въ Музей Академіи въ искусствѣ ограничивалось родственными связями съ бывшимъ хранителемъ Музея?» — Неправда, такъ какъ новый помощникъ хранителя Музея уже давно занимается изученіемъ исторіи искусствъ и въ разное время напечаталъ рядъ статей и замѣтокъ по различнымъ вопросамъ искусства. III) Г. Рерихъ пишетъ: «Часто вещи пріобрѣтаемыя въ Музей Академіи (картина Левитана, офорты Цорна) остаются въ частныхъ помѣщеніяхъ служащихъ въ Академіи. Неужели это правда?» — Неправда. Единственное произведеніе И. И. Левитана, пріобрѣтенный въ февралѣ 1901 года для Академическаго Музея этюдъ «У избы», виситъ въ залѣ № 54 и никогда нигуда изъ Музея не выдавался. Что же касается офортовъ Цорна, то, хотя они вѣдѣнію Музея не подлежатъ, все же считаю долгомъ сообщить, что офорты Цорна были пріобрѣтены спеціально для пользованія граверной мастерской, гдѣ часть ихъ и теперь находится, а остальные переданы въ Библіотеку Императорской Академіи Художествъ.

И. д. хранителя Музеевъ Императорской Академіи Художествъ

Э. Визель.

ОТВѢТЫ: 1) И. Ф. Баліеву. Ростовъ-на-Дону.—Редакція Васъ благодаритъ за внимательное и любезное отношеніе, постарается исполнить Ваше желаніе, но проситъ опредѣленно указывать тѣ свѣдѣнія, которыя Васъ интересуютъ.

2) А. Л. Для нидерландскихъ художниковъ лучший словарь *Niederländisches Künstler-Lexikon von Dr. Alfred von Wurzbach*, изд. Halm und Goldmann (Вѣна и Лейпцигъ). Первый томъ (А—К) вышелъ въ 1906 году, а второй еще въ печати. Смѣло рекомендуемъ Вамъ это руководство.

3) Г-ну Р. К—ому.—Къ большому нашему сожалѣнію, мы вновь лишены возможности дать Вамъ желательныя свѣдѣнія о Музеѣ бар. Штиглица. Частнымъ образомъ намъ извѣстны весьма интересныя сго пополненія, но давать болѣе подробныя свѣдѣнія администрація Музея рѣшительно отказывается, по причинамъ совершенно необъяснимымъ.

4) Анонимному подписчику.—По поводу Вашей нѣмецкой *Biblia* изд. Johann Georh und Christian Gottfried Cotta, 1730 г., мы навели справки на главномъ книжномъ рынкѣ—въ Лейпцигѣ. Ее цѣнятъ въ 25 марокъ при хорошей сохранности экземпляра, и встрѣчается она довольно часто.









БАР. А. Е. ФЕЛЬКЕРЗАМЪ



# А Л Ф А В И Т Н Ы Й   У К А З А Т Е Л Ъ

С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ

ЗОЛОТЫХЪ И СЕРЕБРЯНЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕРОВЪ,

ЮВЕЛИРОВЪ, ГРАВЕРОВЪ И ПРОЧ.

1714—1814



Приложеніе къ журналу

С Т А Р Ы Е   Г О Д Ы

---

С.-ПЕТЕРБУРГЪ 1907 г.



**АЛФАВИТНЫЙ СПИСОКЪ  
С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ЗОЛОТЫХЪ И СЕРЕБРЯНЫХЪ ДѢЛЪ МАСТЕ-  
РОВЪ, ЮВЕЛИРОВЪ, ГРАВЕРОВЪ И ПРОЧ. 1714—1814.**



*Табакерка XVIII в.  
Раб. Адора.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
Par J. P. Ador.*

**А.**

**Адамъ. Stephan Adam.**

Ученикъ мастера Петра Подъ.  
Мастеръ иностраннаго цеха съ 20  
юля 1742 г.

Адоръ. J. P. Ador. 1770—1785.



**ADOR. A. St. PETERSBOURG.**

*Ador A. St. Petersbourg.*

Ювелиръ и зол. дѣлъ мастеръ, пе-  
реселившійся изъ Франціи въ С.-Пе-  
тербургъ въ началѣ царствованія Им-  
ператрицы Екатерины II. Онъ рабо-  
талъ для двора и для высшаго обще-

ства и былъ однимъ изъ лучшихъ  
С.-Петербургскихъ мастеровъ, которые  
когда либо у насъ были. Много произ-  
веденій его находятся въ Имп. Эрми-  
тажѣ. Адоръ не принадлежалъ къ  
цехамъ.

**Азаповъ, Давидъ.**

Армянинъ, родомъ изъ Исфага-  
ни. Переселившись въ С.-Петербургъ,  
былъ въ теченіе 7 лѣтъ ученикомъ  
мастера Петра Шлюсверъ (Schlossweg).  
Въ 1771 г. подмастерье, а съ 1773 г.  
мастеръ и. ц.

**Аландъ. Valentin Aland.**

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и.  
ц. съ 1777 по 1786 г.г.

**Альстремъ. Peter Ahlström.**

Финляндскій шведъ, родомъ изъ  
Тавастгусса, сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

съ 1787 г. Покидаетъ С.-Петербургъ черезъ нѣсколько лѣтъ.

Амуа. François (Serge) Amoy.

Родился въ Парижѣ, переселился въ С.-Петербургъ съ датскимъ паспортомъ въ 1782 г.

Въ 1787 г. принятъ въ н. ц. какъ первый граверный мастеръ.—1808.

Апельротъ. Erich Apelroht.

Мастеръ н. ц. съ 19 окт. 1743 г.

Арманъ. Carl Peter Armann.

Родомъ изъ Колтушы въ Ингерманланди, родился въ С.-Петербургѣ, сынъ лютеранскаго пастора; учился 7 лѣтъ у сер. дѣла мастера Фридриха Гильдебрандта; подмастеръ въ 1772 г., мастеръ н. ц. съ 1782 г. Работалъ еще въ 1808 г.

Арндтъ. Johann Martin Arndt.

Родомъ изъ Гессенскаго ландграфства. Переселился въ 1793 г. изъ Пруссии въ С.-Петербургъ. Принятъ въ н. ц. какъ галантерейный мастеръ. Цеховой староста въ 1814 и 1815 г. г. Умеръ 15 янв. 1848 г. Обучалъ многихъ учениковъ.

Арндтъ. Johann Helwig Arndt.



Переселился изъ Германіи въ С.-Петербургъ въ 1803 г. Принятъ какъ зол. дѣла мастеръ въ н. ц.—Цеховой староста въ 1832 г. Работалъ для Высочайшаго Двора.

Арндтъ. Johann Samuel Arndt.

Родомъ изъ Ганау. Въ С.-Петербургѣ съ 1803 г. Помощникъ старосты н. ц. въ 1849 г. Работалъ главнымъ образомъ для фирмы «Никольсъ и Пинке».

Б.

Багъ. Peter Christian Bagh.

Родомъ изъ Ревеля. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1787 г. Съ октября 1806 г. мастеръ н. ц.

Барбе или Барбо. Peter Gottfried Barbé (Barbo).

Родился въ С.-Петербургѣ. Съ 11 Апрѣля 1789 г. мастеръ н. ц.

Барбе. Carl Helfried Barbé.

Родомъ изъ Франкенталя близъ Франкфурта н./М. Род. въ 1777 г. Переселившись въ С.-Петербургъ, учился 4 г. у галантерейнаго мастера А. В. Рейнгардта. Подмастеръ въ 1799 г. Принятъ мастеромъ въ н. ц. въ 1806 г. Вступаетъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

Барбе. Christian Barbé.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Родомъ изъ г. Франкенталя близъ Франкфурта н./М.—Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ въ теченіе пяти лѣтъ ученикомъ галантерейнаго мастера А. В. Рейнгардта. Подмастеръ въ 1798 г.

Баскевичъ. Johann Joachim Baskiewicz.

Съ 1746—1752 г. ученикъ и потомъ подмастеръ до 1758 г. мастера Петра Невица. Умеръ мастеромъ н. ц. въ 1760 г.

Баскевичъ. Johann Johna Baskiewicz.

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ сапожника. Съ 1771—1779 г. ученикъ извѣстнаго мастера Якова Фридриха Кеппинга. Потомъ галантерейный мастеръ н. ц.

Бауеръ. Leopold Bauer.

Былъ въ 1751 г. мастеромъ н. ц.

Бауеръ. David Bauer.

Можетъ быть сынъ предыдущаго, родился въ С.-Петербургѣ. Съ 1771—1778 г. ученикъ мастера н. ц. Петра Норстрема.

Бауманъ. Carl Friedrich Baumann.

Мастеръ н. ц. съ 1736 г.

Бауманъ. Joseph Baumann.

Сынъ С.-Петербургскаго каретника Оомы Баумана. Былъ до 17 Марта 1736 г. ученикомъ мужа сестры Кеппинга. Принятъ въ мастера н. ц. 1 іюля 1741 г.



**Бахманъ. Joseph Bachmann.**

Родомъ изъ Ловизы (Финляндія). Съ 1791—1796 г. ученикъ сер. дѣлъ мастера Петра Солитандера. Подмастерье въ 1791 г. Съ іюля 1804 г. мастеръ и. ц.

**Беверъ. Johann Hermann Beyer.**

Родомъ изъ Ревеля, переселился въ 1779 г. въ С.-Петербургъ. Принять въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 15 авг. 1782 г. Съ 1803—1804 г. помощникъ цеховаго старосты, а съ 1804—1806 г. цехов. староста. Умеръ въ 1822 г.

**Бейеръ. Jean Guillaume Beyer.**

Родился (1753) въ Парижѣ. Переселился въ 1809 г. въ С.-Петербургъ и вступилъ въ 1811 г. въ русскій вѣчный цехъ зол. и серебр. дѣлъ мастеромъ.

**Беккеръ. Christian Becker.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Его родители родомъ изъ Данцига. Съ 1790—1795 г. ученикъ зол. дѣлъ мастера І. Ф. Ланге. Принять въ мастера и. ц. въ 1806 г.



*Tabatière XVIII в.  
Раб. Адора.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
Par J. P. Ador.*

**Бедевартъ. Benedix Ewald Bedewart.**

Родомъ изъ Туилерна въ Голыштиніи, гдѣ и обучался ремеслу. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ принятъ въ мастера и. ц. 19 дек. 1774 г.

**Безезенъ. Theodor Boesesen (Bessesen).**

Принять 20 дек. 1764 г. въ мастера и. ц.—Норвежецъ по происхожденію.

**Бейеръ. Johann David Beyer.**

Съ 1721—1725 г. помощникъ старосты и мастеръ и. ц.

Вѣроятно его сынъ—тотъ Johann Beyer, который до 1748 г. учился у мастера Дункеля.

**Беккеръ. Becker.**

Мастера, носившіе эту фамилію, имена которыхъ однако намъ неизвѣстны, были приняты въ и. ц. въ 1794, 1796 и 1800 г. г.

**Беккеръ. Johann Andreas Becker.**

Родомъ изъ Гамбурга. Переселился въ 1798 г. въ С.-Петербургъ. Въ 1808 г. уже зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

**Беккеръ. Piter Becker.**

«Нѣмецкій уроженецъ» принять въ 1809 г., а вступилъ мастеромъ въ русск. вѣчн. цехъ въ 1811 г. Родился въ 1781 г.

**Бельцигъ. Beltzig, Böltzig.**

Галантерейный мастеръ С.-Петербурга. и. ц. съ 16 февр. 1803 г.

**Бельяръ. Jean François Bolliard.**

Родомъ изъ Парижа. Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ С.-Петербур. н. ц.—Работалъ еще въ 1786 г.

**Бемъ. Воем.**

Принятъ въ мастера н. ц. въ 1731 г.

**Бемъ. Carl Böhm.**

Родомъ изъ Данцига. Переселившись въ С.-Петербургъ, въ течение трехъ лѣтъ былъ ученикомъ сер. дѣлъ мастера Гodefroy (Godefroy). Въ 1790 г. онъ сдѣлался подмастерьемъ, а въ 1796 г. былъ принятъ сер. дѣлъ мастеромъ н. ц. Въ 1834 г. онъ имѣлъ дѣло съ Пробирной Палаткой вслѣдствіе отказа подписаться по русски. Пробирная Палатка настояла на своемъ, выясняя, что требованіе справедливо, ибо существуютъ въ цехѣ иностр. мастеровъ: нѣмцы, французы, англичане, шведы, финны и поляки. Бемъ умеръ, оставивъ большое семейство.

**Бенкертъ. Carl Friedrich Benckert.**

Мастеръ н. ц. съ 27 апр. 1761 г.

**Бергквистъ. Nicolaus Bergquist.**

Шведъ. Принятъ сер. дѣлъ мастеромъ въ н. ц. 20 дек. 1764 г. Въ цехѣ еще въ 1796 г. Имѣлъ много учениковъ.

**Бергквистъ. Jacob Bergquist.**

Сынъ предыдущаго; обучался у отца съ 1771—1776 г. Потомъ мастеръ н. ц. Работалъ еще въ 1796 г.

**Бергманъ. Carl Gustav Bergmann.**

Родомъ шведъ. Принятъ въ н. ц. галантерейнымъ мастеромъ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

**Бергстремъ. Jons Bergström.**

**IV**

Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера н. ц. 20 дек. 1764 г.—Въ 1767 г. оканчивалъ въ совокупности съ другими мастерами начатые умершимъ мастеромъ Эккартомъ заказы Придворной Канторы. Въ живыхъ еще въ 1816 г.

**Бергъ. Christian Erdmann Berg.**

Родомъ изъ Грейфсвальде въ Помераніи. Галантерейный мастеръ н. ц. съ 30 Мая 1787 г.

**Бергъ. Н. I. Berg.**

Серебр. дѣлъ мастеръ, о которомъ намъ только извѣстно, что онъ жилъ между 1795 и 1819 г.г.

Его «именникъ» состоялъ изъ прямоугольнаго четырехугольника съ надписью:

**Н. I. BERG.**

**Бергъ. Carl Iohann Berg.**

**BERG**

Родомъ изъ Ревеля. Серебр. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 22 янв. 1784 г. Въ 1800—1801 помощникъ, а въ 1802—1803 г.г. цеховой староста. Работалъ для Высочайшаго Двора въ 1798 и 1799 г.г. и помогалъ мастеру Унгеру исполнять заказы Двора. У дѣла еще въ 1808 г.

**Бергъ. Johann Friedrich Berg.**

Родомъ изъ Риги. Былъ ученикомъ мастера I. А. Мора до 1805 г., потомъ зол. дѣлъ мастеръ н. ц.

**Бернарди. Bernardi.**

Родомъ итальянецъ; ювелиръ Императрицы Елисаветы Петровны.

Императрица Екатерина II въ своемъ дневникѣ пишетъ въ январѣ 1759 г.: «Вчера вечеромъ арестовали графа Бестужева и вмѣстѣ съ нимъ ювелира Bernardi, Телегина и Адаурова. Bernardi былъ итальянскій ювелиръ, одаренный умомъ, который, вслѣдствіе рода своихъ занятій, имѣлъ доступъ во всѣ дома. Я не думаю, что было бы одного дома, гдѣ бы ему не были бы должны и которому онъ не оказалъ бы какую либо услугу. Такъ какъ онъ постоянно посѣщалъ всѣхъ, ему и давали часто порученія для другихъ. Билетикъ посланный черезъ Бернарди, попалъ скорѣе и вѣрнѣе въ руки адресата нежели черезъ собственнаго лакея.

Арестъ Бернарди зволивалъ всѣхъ въ городѣ, такъ какъ всѣ ему дали заказы и порученія въ томъ числѣ и я».

**Бернгардтъ. Nithaniel Heinrich Bernhardt.**

Родомъ изъ Данцига. Принятъ въ мастера н. ц. 4 окт. 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1796 г.



*Табакерка XVIII в.  
раб. Адора.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
Par J. P. Ador.*

Его иногда называютъ Bernhardy; не слѣдуетъ его смѣшивать съ предыдущимъ, знаменитымъ ювелиромъ Bernardi.

**Бернсъ. Berns.**

Упоминается въ 1735 г. какъ зол. и сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

**Бертранъ. François Bertrand.**

Родомъ изъ «Pauvis» въ Дофинѣ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 30 мая 1787 г.

**Бертонъ. Joseph Berton.**

Родомъ изъ Брюсселя. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ до 1793 г. ученикомъ сер. дѣлъ мастера Сентъ-Бева (Sainte-Beuve). Принятъ въ мастера и. ц. 12 окт. 1797 г.

Александръ Бертонъ, принятый въ мастера въ 1819 г., вѣроятно его сынъ.

**Беръ. Johann Christian Bähr.**

Родомъ изъ Данцига. Съ 29 янв. 1778 г. мастеръ и. ц.

**Бессонъ. Théodore Besson.**

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1770—1775 г.г.

**Бетихтеръ. Christian Lorenz Boetticher (Böttcher).**

Родомъ изъ Данцига. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 20 мая 1789 г.

Работалъ еще въ 1792 г.

**Бибо. Bibo (Biebo, Bibau).**

Учился ремеслу съ 1714 по 1719 г.г. у мастера I. Яспера.

Въ 1721 г. мы его встрѣчаемъ уже какъ мастера и. ц.

Фамилія Бибо бельгійскаго происхожденія. Уже въ 1582 г. былъ извѣстенъ какъ скульпторъ и мраморщикъ Pierre Bibo родомъ изъ Gyret близъ Dinant.

**Биллингъ. Johann Daniel Billing.**

Родился въ С.-Петербургѣ отъ родителей, переселившихся изъ Франкфурта н./М. Былъ до 1804 г. ученикомъ галантерейнаго мастера Ф. Л. Вильгельма. Въ 1808 г. мастеръ и. ц.

**Билонъ. Ludwig Bilon.**

Принятъ въ и. ц. зол. дѣлъ мастеромъ 13 мая 1794 г.

**Биренъ. Joachim Bieren.**

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1762 г. Его сынъ Johann Gottlieb Bieren состоялъ при немъ до этого года подмастерьемъ.

**Бланкъ. Johann Blanck.**

Родомъ шведъ изъ Гельсингфорса. Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. въ 1798 г.; умеръ до 1808 г.

**Бланкъ. Heinrich Blanck.**

Сынъ или племянникъ предыдущаго; родился въ Гельсингфорсѣ; учился у отца; подмастерье въ юлѣ 1802 г.; принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. въ 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Бланкъ. Johann Blanck.**

Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера и. ц. въ окт. 1806.

**Блерзи. Jean Charles Blerzy.**

Родомъ французъ, переселился до 1793 г. въ С.-Петербургъ. Принятъ какъ галантерейный мастеръ въ и. ц. 13 авг. 1794 г.; принятъ въ 1809 г. русское подданство и вступилъ въ 1811 г. въ русскій вѣчный цехъ зол. и сер. дѣлъ мастеровъ.

**Бломъ. Johann Heinrich (Henric) Blohm.**



Родомъ шведъ, принятъ въ и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ 21 янв. 1766 г. Только что возведенный въ званіе мастера, онъ уже началъ работать для Императорскаго Двора.

Число заказовъ постепенно возросло и съ 1781 по 1785 г.г. онъ былъ настолько заваленъ работой, что едва успѣвалъ кончать къ сроку удивительно большое количество разныхъ сервизовъ и предметовъ по порученію Придворной Канторы.

Неоднократно Бломъ работалъ вмѣстѣ съ мастеромъ І. Ф. Кеппингомъ. Въ 1797 г. онъ еще принималъ заказы и умеръ, вѣроятно, въ 1798 г. Онъ былъ однимъ изъ лучшихъ С.-Петербургскихъ мастеровъ. Много его работъ находятся въ составѣ дворцоваго серебра.

Учениками его были:

- P. W. Green 1764—71.
- B. Hallsbiorn 1765—71.
- P. Silberling 1770—78.
- S. Bergmann 1771—78.
- C. Carlson 1771—78.
- P. Kelselius—1789.
- P. Ockmann—1792.
- S. Biennner—1796.
- P. Ursinus—1797.

**Блумъ. Johann Bluhm.**

Родомъ шведъ. Родился въ 1768 г. Вступилъ въ 1809 г. въ русскій вѣчный цехъ.

**Бокъ. Matthias Bock.**

Былъ съ 1717—1724 г. ученикомъ Авраама Дея (Abraham Dey).

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1726 г. Въ 1750 г. цеховой староста. Въ Имп. Эрмитажѣ находится зол. табакерка (№ 4032 Гал. драгоцѣн.) его работы.

Его клеймо (именникъ) состояло изъ двухъ буквъ:

**M. B.**

**Боллингеръ. Johann Daniel Bollinger.**

Родомъ изъ Берлина. Принятъ 14 янв. 1788 г. въ мастера и. ц.

**Борманъ. Carl Friedrich Bormann.**

Родомъ изъ Рокулaksa въ Финляндіи. Ученикъ сер. дѣлъ мастера Jonas Gultoff'a; въ 1787 г. подмастерье; принятъ въ мастера и. ц. 16 окт. 1794 г.

**Боттонъ. Peter Botton.**

Англійскій подданный, родился въ С.-Петербургѣ. Обучался ремеслу въ Англіи. Принятъ въ мастера и. ц. 6 авг. 1773 г. Покинулъ около 1786 г. ремесло и сдѣлался бракеромъ.

**Брандтъ. Johann Nicolaus Brandt.**

Родомъ изъ г. Стральзунда. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1793 г. Принятъ галантерейнымъ мастеромъ и. ц. 13 окт. 1796 г. Помощникъ старосты 1810—1811 г.; цеховой староста 1812—1813 г.; умеръ въ 1813 г.

**Браунъ. Carl Ferdinand Braun.**

Родомъ изъ Берлина. Переселился въ С.-Петербургъ до 1808 г. и былъ принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. Въ 1818 г. онъ вышелъ изъ цеха.

**Бреденбергъ. Carl Friedrich Bredenberg.**



Родомъ шведъ изъ г. Борго въ Финляндіи. Принятъ 6 июня 1788 г. въ и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ. Неоднократно

получать заказы для Высочайшаго Двора. Въ 1821 г. онъ отказался отъ мастерства и вышелъ изъ цеха. Всѣ его ученики были шведы или финляндцы. Много предметовъ его работы находятся въ кладовыхъ Императорскихъ дворцовъ.

Бреденбергъ считался однимъ изъ лучшихъ мастеровъ.

**Брейнингъ. Friedrich Bräuning.**

Принятъ галантерейнымъ мастеромъ въ н. ц. 22 окт. 1793 г.

**Брейтфусъ. Daniel Gottlieb Breitfuss.**

Родомъ изъ Кенигсберга. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ ученикомъ зол. дѣл. мастера Лихта. Сблизился въ 1796 г. подмастерьемъ. Принятъ въ зол. дѣл. мастера н. ц.

**Бремеръ. Friedrich August Bremer.**

Родомъ изъ Саксоніи. Переселился въ С.-Петербургъ около 1805 г. Мастеръ н. ц.

**Бреннеръ. Johann Brenner.**

Получилъ русскій паспортъ въ 1785 г. Мастеръ н. ц. до 1808 г.

**Брикнеръ. Theodor Brückner.**

Мастеръ н. ц. въ 1801 г.  
Въ живыхъ еще въ 1844 г.

**Бреннеръ. Siegfried Brenner.**

Родомъ изъ Карелии. Обучался у сер. дѣл. мастера І. Г. Блома; подмастерье въ 1796 г.; мастеръ н. ц. въ 1800 г.



*Табакерка XVIII в.  
рзб. Буддэ.*

*Tabatière du XVIII-e. s.  
par J. F. Boudé.*

въ 1801 г. — Помощникъ старосты. 1816—1817 г.; цеховой староста 1818—1819 г.

Онъ былъ хорошимъ ювелиромъ и обучилъ необычайно большое число учениковъ. За одно только время съ 1820—1831 гг. намъ уже извѣстны 16 его учениковъ, не считая тѣхъ, которые были раньше и послѣ этого времени.

**Брейтфусъ. Ludwig Breitfuss.**  
Въроятно братъ предыдущаго.

Ювелирный мастеръ н. ц. Помощникъ старосты въ 1826 г. и цеховой староста въ 1827 г.

**Брунсбекъ. Andreas Brunsbeck.**

Принятъ въ мастера н. ц. въ июлѣ 1741 г.

**Брунсбекъ. Johann Brunsbeck.**

Братъ предыдущаго.  
Принятъ въ мастера н. ц. 1 июля 1741 г.

**Брюкъ. Johann Heinrich Brück.**

Родомъ изъ гор. Ревеля. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1791 г.; мастеръ н. ц. въ 1801 г.  
Въ цехѣ еще въ 1818 г.

Брюнель. Johann Franz Brunell.

Голландецъ, родомъ изъ Гааги. Принятъ въ и. ц. мастеромъ 16 июля 1780 г.

Буддэ. Jean François Bouddé.



Переселился изъ Гамбурга въ С.-Петербургъ. Принятъ въ мастера и. ц. 10 янв. 1769 г. Въ 1778 г.—помощникъ, а съ 1779—1785 г.—цеховой староста. Буддэ былъ отличнымъ ювелиромъ. Странно, что его именникъ показываетъ буквы F. X. B. и мы долго сомнѣвались, что это его клеймо, пока не нашли въ Императорскомъ Эрмитажѣ табакерку, на которой находится: вышеозначенное клеймо и спереди гравированная надпись: «Bouddé à S.-Petersbourg». Слѣдуетъ обратить вниманіе и на то, что въ концѣ XVIII вѣка мы не знаемъ другого мастера съ инициалами «F. X. B.». Надо полагать, что онъ нарочно прибавилъ эту необыкновенную букву «X.» для различія его клейма отъ другихъ съ буквами «J. F. B.», или «I. B.», или «F. B.» (напр. Врунелл и пр. Можетъ быть, что онъ и назывался кромѣ «Jean François» еще «Xavier»—единственнымъ, впрочемъ X. Въ Имп. Эрмитажѣ хранится цѣлый рядъ табакерокъ отличной и изящной работы, носящихъ вышеозначенное клеймо и С.-Петерб. контрольные клейма 80-хъ годовъ XVIII стол. Мы пока должны приписать всѣ эти предметы Буддэ.

Бунцель. Jacob Buntzel.

**BUNTZELL**

Родился въ Ревелѣ, откуда въ апрѣлѣ 1774 г. переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ 16 июля 1780 г. былъ принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. хотя былъ русскимъ подданнымъ. Въ 1806 г. помощникъ старосты, а съ 1808—1812 цеховой староста. Неоднократно работалъ для Императорскаго Двора и считался хорошимъ мастеромъ. Онъ умеръ въ октябрѣ 1823 г. въ С.-Петербургѣ. Много предметовъ его работы находятся въ кладовыхъ Зимняго Дворца.

Бухертъ. Isaak Buchert.

Принятъ въ мастера и. ц. 20 июля 1742 г.

Бухнеръ. Olaf Buchner (Bückner).

Родомъ изъ Готенбурга. Принятъ въ мастера и. ц. 14 ноября 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Бухнеръ. Johann Niklas Buchner.

Можетъ быть сынъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ галантер. мастера Н. М. Ризлера. Въ 1804 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц.

Бухнеръ. Samuel August Buchner.

Родомъ изъ Гольштиніи. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. 21 июля 1796 г. Въ 1818 г. помощникъ цехов. старосты. Въ 1819—1820 гг. цеховой староста.

Бухъ. Iwar Wenfeldt Buch.

**BUCH**

Родомъ изъ Норвегіи. Принятъ въ мастера и. ц. 14 ноября 1776 г. Онъ былъ сер. дѣлъ мастеромъ и ювелиромъ. Дѣятельность его была очень обширна. Въ 1786 г. его называютъ датскимъ королевской агентомъ. Въ цехѣ еще въ 1795 г. 6 изъ его учениковъ намъ известны. Въ Зимнемъ Дворцѣ въ Петровскомъ залѣ находится 4 очень большихъ стѣнныхъ канделябра его работы.

Бушъ. George Busch.

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 1802 г.

Бѣргстремъ. Abraham Börgström.

Родомъ изъ Карлстада въ Швеціи. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ принятъ въ мастера и. ц. 9 дек. 1779 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Бьеркманъ. Carl Friedrich Björckmann.

**C. F. B.**

(Björckmann, Börckmann, Borgman) родомъ шведъ изъ гор. Карлскроны, гдѣ онъ обучался ремеслу; переселился въ С.-Петербургъ подмастерь-



емъ; въ 1771 г. его признали сер. дѣль мастеромъ и приняли въ и. ц. Въ 1790 г. онъ помощникъ старосты, а въ 1791 г. цеховой староста. Онъ неоднократно помогалъ мастеру Блому исполнять заказы Придворной конторы; умеръ до 1818 г.

**Башъ. Otto Friedrich Bösch.**

Родомъ изъ Дании. Переселился въ С.-Петербургъ до 1806 г. и былъ принять галантерейнымъ мастеромъ въ и. ц. Работалъ еще въ 1820 г.

стера Г. Унгера. Въ 1795 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц.

**Вальдай. Dietrich Gottlieb Walldau.**

Родомъ изъ гор. Бремена. Ученикъ мастера Брейнинга; въ 1800 г. подмастерье; въ окт. 1805 г. галантерейный мастеръ и. ц.

**Вангелъ. Johann Ludwig Wangell.**

Родомъ изъ Копенгагена, гдѣ уже былъ сер. дѣль мастеромъ. Вступилъ



*Табакерка XVIII в.  
раб. Буддэ.*

*Tabatière du XVIII-e. s.  
par J. F. Boudé.*

## В.

**Вagnerъ. Wagner.**

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1802 г.

**Вайникке. Johann Wainicke.**

Финляндецъ изъ Лахты близъ С.-Петербурга, сынъ художника, обучался ремеслу у мастера Н. Бергквиста; сдѣлался въ окт. 1777 г. подмастерье, а 11 июля 1793 г. сер. дѣль мастеромъ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

**Вайникъ. Matz Salomon Wainick.**

Финляндецъ; обучался ремеслу въ теченіе 5 лѣтъ у сер. дѣль ма-

2 апр. 1771 г. въ С.-Петербургѣ въ и. ц.

**Варгенъ. Martin Wargen (Wargiug).**

Сынъ сер. дѣль мастера Николая Варгена, «изъ Веденскихъ желѣзныхъ заводовъ близъ Москвы». Съ 1759—1765 г. ученикъ мастера Шлозвега; въ маѣ 1765 г. подмастерье; 14 ноября 1776 г. мастеръ и. ц.

**Варлицъ. Johann Ertmann Warlitz.**

Принятъ въ мастера и. ц. 19 окт. 1743 г.

**Вармбергеръ. Casper Warmberger (Waremberger).**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1797 г. Можетъ быть сынъ или родственникъ А. Вернбергера (Warenbergern).

**Варникъ. Johann Georg Warnick.**

Родомъ изъ Копенгагена, гдѣ уже былъ до переселенія въ С.-Петербургъ мастеромъ. Принятъ въ и. ц. 27 февр. Въ цехѣ еще въ 1796 г.

**Васмундъ. Johann Daniel Wasmund.**

Принятъ въ мастера и. ц. 31 дек. 1760 г.

**Ватстенъ. Alexander Watsten.**

Родомъ изъ села Сакулы въ Кемсѣ (Финляндія); сынъ управляющаго. Въ теченіе 6 лѣтъ, до 1775 г., ученикъ сер. дѣлъ мастера Кеппинга.

**Ватстенъ. Carl Johann Wats-ten.**

Родомъ изъ Выборга. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 июля 1777 г.

**Ватти. Johann Heinrich Watty (Wattey).**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Имѣлъ сына Joachim Jacob, который обучался у отца и сдѣлался въ 1776 г. подмастерьемъ, и сына Georg Wilhelm, обучавшагося до 1779 г. у сер. дѣлъ мастера Г. В. Ровинга.

**Вегенеръ. Johann Peter Wegener.**

Родомъ изъ Мекленбурга; учился ремеслу въ Даніи, откуда въ 1782 г. переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ потомъ былъ принятъ зол. дѣлъ мастеромъ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

**Вегнеръ. Christopher Friedrich Wegner (Wegener).**

Съ 1754—1760 г. ученикъ мастеровъ Демута и Кеппинга. Съ 10 июня 1765 г. сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

**Вейсъ. Gustav Weiss.**

Родомъ изъ гор. Ревеля. Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

**Вендбладтъ. Peter Wendblatt.**

Шведъ. Переселился съ русскимъ паспортомъ изъ Стокгольма въ С.-Петербургъ въ 1800 г. Мастеръ и. ц. съ янв. 1806 г.

**Вендербергъ. Carl Friedrich Wenderberg.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился въ теченіе 5 лѣтъ у мастера Петра Вегенера; подмастерье съ апр. 1795 г., зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1806 г.

**Вендлеръ. Daniel Wendler.**

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г.

**Вернбергеръ. Abraham Wernberger (Werrenberger, Warenberger).**

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе 7½ лѣтъ былъ ученикомъ мастера Я. Шлюсвега; съ 1766 г. подмастерье, съ 28 ноября 1775 г. зол. и сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

Онъ принадлежить можетъ быть къ извѣстной фамилии Аугсбургскихъ зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. В., давшей въ XVII и XVIII ст. нѣсколько выдающихся мастеровъ. См. «Вармбергеръ».

**Вессель. Matthias Wessel.**

Съ 1735 г. мастеръ и. ц. Въ 1731 г. имѣлъ 5 учениковъ.

**Вестбергъ. Jacob Westberg (Westberg).**

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ портного; 7 лѣтъ ученикъ мастера Jean Duc. Съ 1778 г. подмастерье, а съ 18 янв. 1786 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1791 г.

**Вестгринъ. Carl Friedrich Westgrün.**

Мастеръ и. ц. съ 11 апр. 1752 г.

**Ветцель. Franz Erdmann Wetzell.**

Съ 1752—1758 г. ученикъ мастера Г. Х. Тункеля; подмастерье въ 1758 г. Мастеръ и. ц. съ 21 дек. 1763 г.



*Табакерка XVIII в.  
раб. Буддэ.*

*Tabatière du XVIII-e. s.  
par J. F. Boudé.*

**Вечъ. Gottlieb Wetsch (Witch).**

Родомъ изъ Лайбаха въ Австрiи.  
Принятъ въ н. ц. зол. дѣлъ масте-  
ромъ 18 янв. 1786 г. Уѣхалъ изъ  
С.-Петербурга въ 1790 г.

**Видеръ. Carl Widder.**

Родомъ изъ Австрiи.  
Упомянутъ въ 1808 и 1816 г. какъ  
мастеръ н. ц.

**Викманъ. Jobst Heinrich Jick-  
mann.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился  
въ теченiе 8½ лѣтъ у мастера  
В. Дейхмана. Подмастерье съ окт.  
1762 г. Мастеръ н. ц. съ 25 ноября  
1772 г. Умеръ въ 1787 г.

**Викманъ. Andreas Johann Wick-  
mann.**

Родомъ изъ шведской Финляндiи.  
Съ 9 янв. 1790 г. сер. дѣлъ мастеръ  
н. ц. Въ цехѣ еще въ 1799 г.

**Вильгельмъ. Johann Michael  
Wilhelms.**

Мастеръ н. ц. съ 11 апр. 1752 г.  
Въ 1755 г. еще въ цехѣ.

**Вильгельмъ. Franz Ludwig  
Wilhelm (Wilhelmi).**

Переселился въ С.-Петербургъ съ  
датскимъ паспортомъ съ 1784 г. Га-  
лантерейный мастеръ н. ц. съ 2 июля  
1793 г. Помощникъ цех. старосты въ  
1797 г. Въ 1804 г. еще въ цехѣ.

**Вильдтъ. Jacob Wildt.**

Родомъ изъ Оберштейна въ кур-  
фюрствѣ Триерѣ. Мастеръ н. ц. съ  
10 окт. 1782 г.

**Винбергъ. Andreas Winberg.**

Родомъ шведъ.

Зол. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 11 июля  
1791 г. Въ 1801 г. вновь принятъ въ  
цехъ, такъ какъ три года былъ въ  
отсутствii. Въ 1816 г. еще въ цехѣ.

**Виртъ. Wirth.**

Принятъ въ мастера н. ц. въ 1798 г.

**Виттингъ. Carl Reinhard (Bern-  
hold) Witting.**

Шведъ.  
Сер. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 1790 г.  
Въ 1803 г. еще въ цехѣ.

Вихманъ. Gottfried Wichmann.

Родомъ изъ гор. Риги.

Съ 10 окт. въ 1787 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Его клеймо съ буквами «G. W.» на серебр. самоварѣ въ кладовой Зимняго Дворца.

Вольный, Иванъ.

Его называютъ въ 1753 г. С.-Петербургскимъ «подмастерьемъ» и онъ получаетъ въ этомъ году—«съ товарищами» — заказы отъ Придворной конторы.

Вульфъ. Wilhelm Friedrich Wulf.

**WULF.**

Родомъ изъ Берлина. Ученикъ зол. дѣлъ мастера К. Рудольфа. Съ 1805 г. подмастерье, а потомъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1824 г.

Вунцель. Florens van Wuntzel.

Ученикъ мастера Г. Оксмана съ 15 марта 1747 по май 1751 г. Потомъ мастеръ и. ц.

Вунцель. Abraham van Wuntzel.

Съ янв. 1753 г. ученикъ мастера К. Г. Тамелина; въ сент. 1758 подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 19 авг. 1762 г. Въ цехѣ еще въ 1782 г.

Вунцель. Anton van Wuntzel.

Родился въ С.-Петербургѣ. 6 лѣтъ ученикъ мастера Тамелина. Въ сент. 1763 г. подмастерье.

Вунцель. Johann van Wuntzel.

Родился въ Украинѣ; сынъ зол. дѣлъ мастера. Былъ въ теченіе 7 л. ученикомъ Авраама Вунцеля. Сдѣлался въ 1782 г. подмастерьемъ. Произведенъ ли былъ въ мастера—неизвѣстно.

**Г.**

Гарстатъ. Erich Hagstadt (Hacks-tädt).

Родомъ шведъ.

Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1754 г. Въ 1777 г. Придворная контора ему поручаетъ сдѣлать большую серебр. «передачу» вѣсомъ 29 ф. 56 зол.

Гарстатъ. Johann Peter.

Сынъ предыдущаго; родился въ С.-Петербургѣ. Учился 7 лѣтъ у мастера Н. Гольмстета. Въ 1784 г. подмастерье.

Гайдзецкій. Johann Gaydzesky (Gaidietzky, Gaydsiecki).

Родомъ изъ Варшавы. Принятъ въ мастера и. ц. 8 сент. 1785 г. Умеръ въ 1795 г.

Гаккеръ. Johann Wolfgang Hacker.

Родомъ изъ гор. Байрейтъ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 янв. 1788 г.

Гакманъ. Carl Friedrich Hackmann.

Мастеръ и. ц. съ 4 февр. 1761 г. Въ цехѣ еще въ 1773 г. Умеръ до 1786 г. 5 изъ его учениковъ извѣстны.

Гаммерманъ. Friedrich Hammermann.

Ювелирный мастеръ и. ц. съ 1813 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

Гардингъ. Conrad Harding.

Родомъ изъ Шлезвига. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

Гарфъ. Harff (Hartt?).

Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1796 г.

Гартцбергъ. Friedrich August Hartzberg.

Съ 1732—1738 г. ученикъ мастера III. Лисса.

Гассельгрентъ («Асель Гренъ»). Joachim Hasselgren (Hasselgrön).

Родомъ шведъ.

Зол. и серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 июня 1766 г. Уже въ 1768 г.

получалъ заказы отъ Придворной конторы. Его работы отличаются тонкостью, отличной чеканкой, ясностью и изящностью рисунка. На особенно цѣнныхъ издѣлїяхъ онъ выгравировывалъ: «I. Hasselgrén fec.».

Въ 1787 г. онъ выбранъ цеховымъ старостой. Въ этой должности онъ былъ ревностнымъ дѣятелемъ, особенно по отношенію ко внутреннему строю цеха. Разобравшись въ старинныхъ документахъ и бумагахъ (съ 1714 г.) и приведши ихъ въ порядокъ, онъ намъ оставилъ цѣнный матеріалъ для исторіи цеха и мастеровъ. Онъ умеръ послѣ 1796 г.

Учениками его были съ 1766—1796 г. Ф. Зебастьянъ, I. Г. Роде, I. Г. Моръ, I. М. Томасъ, С. Б. Зебастьянъ, М. Молленбергъ, К. I. Михельсонъ и А. Кіандеръ.

Гебауеръ. Johann Heinrich Gebauer.

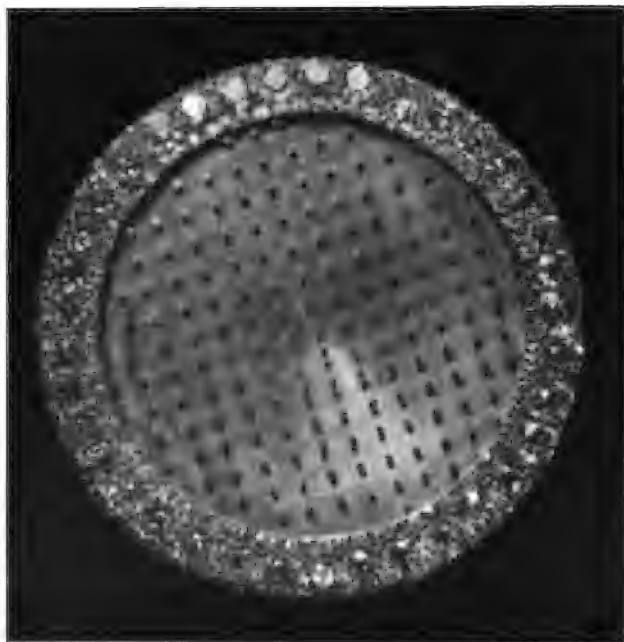
Родомъ изъ Дрездена. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Покинулъ С.-Петербургъ въ 1793 г.

Гебельтъ. Benjamin Gübelt.

Родомъ изъ Фрейбурга въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г. Помощникъ старосты въ 1790 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Гебельтъ. Gübelt.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.



Табакерка XVIII в.  
рѣб. Буддѣ.

Tabatière du XVIII-e. s.  
par J. F. Boudé.

Гассъ. Johann Balthasar Gass.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ 1773 г. онъ получилъ званіе «Императорск. медальера». Отличный ювелиръ и превосходный граверъ и цизелеръ. До 1765 г. работалъ съ нимъ его ученикъ Александръ Ланге.

Гаубертъ (Гоберъ). Gaubert (Gübel).

Въ 1803 г. проситъ о принятіи его мастеромъ въ и. ц.

Гебель (Гебельтъ). Christian Gottlieb Gübel (Gübel).

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ цехѣ еще въ 1780 г.

Гедде. Christian Gedde (Gode Gethe).

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ садовника Іоанна Гедде, жившаго на Каменномъ Островѣ. Учился 7 лѣтъ у ювелира Ф. Буддѣ; въ 1780 г. под-

мастеръ; галантерейный мастеръ и. ц. съ 21 мая 1786 г. Умеръ въ 1798 г.

Гедлундъ. Axel Hedlund.



**HEDLUND**

Родомъ шведъ; принять въ 1799 г. мастеромъ и. ц. Въ 1814 г. помощникъ старосты, а въ 1816—1817 гг. цеховой староста. Съ 1800 г. онъ исполнилъ чрезвычайно много заказовъ Придворной конторы и считался отличнымъ мастеромъ. Онъ дѣлалъ крупныя и сложныя вещи, какъ напр. «шандалы съ оленями» и пр. Всѣхъ его ученики—изъ которыхъ намъ 9 извѣстны—шведы. Въ 1822 г. онъ еще былъ въ цехѣ.

Гезель. Carl Friedrich Gesell.

Родомъ изъ гор. Митавы. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Умеръ въ 1810 г.

Гезенъ. Gesehn.

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.

Гейдеманъ. Zacharias Heide-  
mann.

Мастеръ и. ц. съ 1764 г. Умеръ въ 1786 г.

Гейдукъ. Carl Friedrich Hey-  
duck.

Шведскій подданный. Мастеръ и. ц. съ 1802 г. Въ 1810 г. цехъ платитъ за него казен. сборъ.

Гейзендорфъ. Geisendorff (Greisendorffer).

Принять въ и. ц. галантерейнымъ мастеромъ въ 1798 г.

Гейнольдъ. Johann Heimold.

Родомъ изъ Лейпцига. Мастеръ и. ц. съ 21 июля 1781 г. Работалъ преимущественно для сер. дѣлъ мастера Унгера. Умеръ въ 1800 г.

Гейрихсонъ. Heinrichson.

**F.E.HENRICHSEN**

**F.E.H.**

Мастеръ и. ц. съ 1805 г.

Гейслеръ. Geissler.

Мастеръ и. ц. съ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1800 г.

Гелленбергъ. Carl Friedrich  
Gellenberg.

Родомъ изъ гор. Ловизы (Финляндія). Учился въ С.-Петербургѣ. Мастеръ и. ц. съ 19 ноября 1773 г.

Гелль. Johann Hell.

Съ 1725—1730 г. ученикъ мастера Шарла Лисса.

Гельданъ. Helldann.

Мастеръ и. ц. съ 3 окт. 1792 г.

Гелькъ. Johann Heinrich Helck.

Мастеръ и. ц. съ 1801 г.

Гельмольтъ. Carl Gustav Hel-  
molt (Helmuth).



Мастеръ и. ц. съ 9 сент. 1744 г. Въ цехѣ еще въ 1757 г.

Генрихсенъ. Christian Friedrich  
Henrichsen.

Мастеръ и. ц. съ 1793 г.

Гену см. Жему.

Геншель. Johann Henschel.

Родомъ изъ Дрездена.  
Мастеръ и. ц. съ 1775 г. Умеръ въ 1790 г.



Герби. Herby.

Мастеръ и. ц. съ 1790 г.

Гербетъ. Paul François Frédéric Herbst.

Родомъ изъ Парижа; обучался ремеслу въ Берлинѣ и потомъ былъ мастеромъ въ Лондонѣ. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ 2 апр. 1771 г. принятъ въ мастера и. ц.

Гербушъ. Gerbusch.

Мастеръ и. ц. съ 14 авг. 1761 г.

Герингъ. Anton Alexander Hering.

Саксонскій подданный; родился въ С.-Петербургѣ. Учился до 1796 г. у

1813 г. его вдова получаетъ пособие отъ цеха.

Герлахъ. Georg Christian Gerlach.

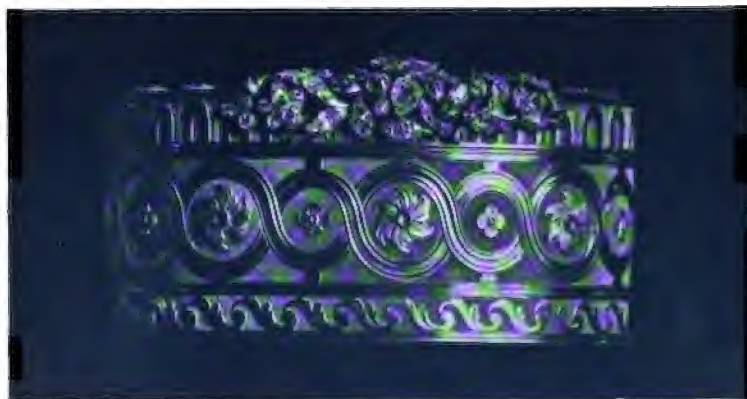
Мастеръ и. ц. съ 27 апр. 1761 г. Въ цехѣ еще въ 1767 г.

Герлахъ. August Gerlach.

Род. въ С.-Петербургѣ. Ученикъ зол. дѣлъ мастера Доната. Въ 1798 г. подмастерье.

Германсонъ. Hermann Herrmannson.

Родомъ изъ гор. Ревеля. Учился 7 лѣтъ у мастера І. Энрота. Въ окт. 1790 г. подмастерье; съ 1799 г. мастеръ и. ц.



Табакерка XVIII в.  
работ. Гасса.

Tabatière du XVIII-e s.  
par Gass.

мастера Ф. Мерца. Съ 1799 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Герингъ. Georg Gustav Hering.

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе 4 лѣтъ учился у предыдущаго. Подмастерье въ 1808 г.

Геркопеусъ. Peter Hercopæus (Herkeræus).

Учился у мастера Гертеля. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1789 г. Въ

Герсте. Carl Gottlieb Gerste.

Родился въ С.-Петербургѣ. Пруссскій подданный. Зол. дѣлъ мастеръ съ окт. 1821 г.

Гертель. Carl Cornelius Hertel.

Родомъ изъ г. Данцига. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1789 г.

Гертель. Johann David Hertel.

Родомъ изъ Берлина. Мастеръ и. ц. съ 25 янв. 1785 г. Въ цехѣ еще въ 1787 г.

Гескесъ. Timothe Hesketh.

Родомъ изъ Англiи. Мастеръ и. ц. съ янв. 1805 г.

Гессингъ. Heinrich Louis Helsing.

Родомъ изъ Страсбурга. Учился 3 года у зол. дѣлъ мастера Г. Г. Лемана. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 13 авг. 1794 г.

Гестраузенъ. Alexander Gesthausen (Gessenhausen).

Родомъ изъ г. Борго (alias изъ Ловизы). Ученикъ мастера Г. Ф. Кеплинга. Въ 1777 г. подмастерье. Мастеръ сер. дѣлъ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Въ 1794 г. еще въ цехѣ.

Гетте. Franz Johann Götte.

Переселился изъ Пруссiи въ 1807 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Ушелъ изъ цеха въ 1820 г.

Гибсъ. См. Джибсъ.

Гильдебрандъ. Gottfried Hildebrand.

Нѣмецъ изъ г. Дерпта. Взятъ въ 1707 г. въ плѣнъ въ Москву. Высланъ Петромъ Великимъ въ С.-Петербургъ, гдѣ былъ выбранъ въ 1721 г. первымъ старостой только что утвержденного цеха иностр. зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. Въ этой должности еще находился въ 1724 и 1725 гг.

Гильдебрандъ. Valentin Wilhelm Hildebrandt.

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Упоминается какъ мастеръ и. ц. съ 1739 по 1752 г. Извѣстны 4 его ученика.

Гильдебрандъ. Gottfried Hildebrandt der Jüngere.

Вѣроятно братъ предыдущаго. Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1740 г.

Гильдебрандъ. Friedrich Hildebrandt.

Мастеръ и. ц. съ 11 iюня 1752 г. Въ цехѣ еще въ 1774 г. Упоминается въ 1786 г. умершимъ.

Гильдебрандъ. Johann Gottfried Hildebrandt.

Ученикъ мастера Валентина Вильгельма Гильдебрандта до iюля 1752 г.

Гильдебрандъ. Alexander Hildebrandt.

Шведскiй подданный, родомъ изъ Або. Сер. дѣлъ мастеръ съ 10 окт. 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Гильшеръ. Johann Friedrich Hilscher.

Мастеръ и. ц. съ 11 iюня 1752 г.

Гинцъ. Georg Hintz.

Состоялъ приблизительно съ 1760 до 1768 гг. сер. дѣлъ мастеромъ при «казенной мастерской» Придворной Конторы. Уволенъ въ 1768 г. Продолжалъ ремесло «вольнымъ мастеромъ» и вступилъ потомъ въ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1772 г.

Гиппэнъ. Ephraim Hurreen (Hörreen).



Шведскiй подданный, родившiйся въ Або. Приѣхалъ въ С.-Петербургъ въ 1776 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1816 г.

Гитлеръ. Peter Paul Güttler.

Мастеръ и. ц. съ 27 апр. 1761 г. Въ 1773 г. еще въ цехѣ. Упоминается умершимъ въ 1786 г.

Гиттелинь. Erik Hitelin (Hüt-telien).



Родомъ шведъ изъ г. Борго. Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Ревеля въ 1783 г. Учился тутъ у сер. дѣлъ мастера Султова. Мастеръ и.

д. съ апр. 1789 г. Въ 1819 г. онъ вышелъ изъ цеха и умеръ въ 1820 г. въ бѣдности.

Гоггъ, Хогъ. Robert Hogg.

Родомъ изъ Лондона. Мастеръ и. д. съ 14 ноября 1776 г.

Годфруа. Carl Godefroy.

Родомъ изъ Митавы. Сер. дѣлъ мастеръ и. д. съ 1782 г. Въ 1793—1794 гг. цеховой староста. Умеръ въ 1816 г. Онъ вѣроятно сынъ зол. дѣла мастера Роберта Годфруа, жившаго въ 1748 г. въ Митавѣ.

Годфруа. Carl Robert Godefroy.

Сынъ предыдущаго; обучался сперва въ Дерптѣ, откуда въ 1782 г. прибылъ въ С.-Петербургъ. Здѣсь онъ былъ ученикомъ галантерейнаго мастера Оттона Кейбеля. Въ 1803 г. подмастерье.

Годфруа. Christoph Friedrich Godefroy.

Родился въ С.-Петербургѣ отъ нѣмецкихъ родителей. Вѣроятно сынъ Карла Г. Въ 1810 г. граверъ и мастеръ и. д. Въ цехѣ еще въ 1825 г. Г. былъ отличнымъ дизелеромъ и граверомъ, и его специальностью были тончайшіе рельефы.

Головинъ. Johann Friedrich Gollwin (Collowin).

Мастеръ и. д. съ 6 сент. 1754 г. Въ цехѣ еще въ 1765 г. Его ученики были до 1765 г. М. Левренъ и Дмитрій Игнатьевъ.

Головинъ. Johann Peter Gollwin.

Родомъ изъ Стокгольма. Съ 10 окт. 1782 г. галантерейный мастеръ и. д. Умеръ въ 1795 г.

Гольмстетъ. Nikolaus Friedrich Holmstaedt.

Родомъ изъ Никепинга. Мастеръ и. д. съ 1776 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г. Его вдова продолжаетъ дѣло мужа и ея мастерская упоминается еще въ 1798 г.

Его сынъ Nikolaus Holmstaedt былъ ученикомъ галант. мастера Рейнгардта до 1799 г.

Гольмстремъ. Carl Peter Holmstroem.

Родился въ С.-Петербургѣ. Зол. дѣла мастеръ и. д. около 1809 г. Умеръ въ 1827 г.

Его вдова Шарлотта Г. продолжаетъ держать мастерскую до 1832 г.

Гольстъ. Johann Holst.

Мастеръ и. д. съ 1721 г.

Въ цехѣ еще въ 1749 г.

Christian Benjamin Holst сынъ предыдущаго. Учился у отца въ теченіе 6 лѣтъ. Въ 1749 г. сдѣлался подмастерьемъ. Другой Holst, Carl Friedreich, вѣроятно тоже сынъ I. Г., былъ до 1746 г. ученикомъ мастера Шмала.

Гольценбахеръ. Daniel Holtzenbacher.

Мастеръ и. д. съ 6 сент. 1756 г. Умеръ до 1786 г.

Гольцеръ. Jacob Holtzer.

Родился въ Олонецкой губ. на «Петровскихъ заводахъ». Сынъ сер. дѣла мастера. Учился 9 лѣтъ у мастера Х. Реца. Подмастерье съ дек. 1772 г.; мастеръ и. д. съ 18 іюля 1778 г.

Гоппе. Johann Heinrich Hoppe.

Галантерейный мастеръ и. д. съ 16 окт. 1749 г. Въ цехѣ еще въ 1801 г.

Готковскій (Готковскій) Norbert Gottkowsky.

Родомъ изъ Кракова. Сер. дѣла мастеръ и. д. Имѣлъ мастерскую на Большой Милліонной, въ домѣ баронессы Строгановой. Въ 1800 г. возвратился въ Краковъ.

Готковскій. Alexander Norbert Gottkowsky.

Сынъ предыдущаго. Родился въ Краковѣ. Переселился въ С.-Петербургъ вмѣстѣ съ отцомъ, который его

отдалъ для обученія мастеру М. Краю. Въ 1799 г. подмастерье. Съ 1818 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ 1821 г. еще въ цехѣ.

**Гофманъ. Michael Hoffmann.**

Мастеръ и. ц. съ 9 сент. 1744 г.

**Гофманъ. Johann Conrad Hoffmann.**

Упоминается какъ мастеръ и. ц. съ 1762 по 1786 гг.

**Гофманъ. Christian Gotthilf Hoffmann.**

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ 1804 г.

**Гофманъ. Anton Wilhelm Christian Hoffmann.**

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ 1804 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Граверо. Graverо.**

Родомъ изъ Парижа. Придворный «брильянтикъ» и «искусный гранильщикъ» въ С.-Петербурѣ. Съ 1731 по 1740 гг. былъ его ученикомъ и подмастерьемъ знаменитый Ж. Позъ. Граверо не состоялъ въ цехѣ, былъ хорошимъ мастеромъ и очень талантливымъ человекомъ—но пьяницей и буйнаго нрава. Императрица Анна Иоанновна интересовалась бриллиантами и ювелирной работой, приказывала Граверо приходить съ рабочими во Дворецъ и тамъ работать на ея глазахъ. Помощники давались ему отъ Двора.

**Граземанъ. Carl Grasemann.**

Родомъ изъ г. Любека, Брауншвейгскій подданный. Переселился въ 1793 г. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

**Гранжанъ. Granjean (Granjon).**

Родомъ французъ. Мастеръ и. ц. съ июля 1804 г.

**Граувинкель. Jacob Grauwin-  
kel.**

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.

**Графъ. Magnus Graff.**

Родомъ изъ Готенбурга, гдѣ и обучался. Былъ подмастерьемъ въ С.-Петербурѣ, а съ 29 окт. 1771 г. мастеръ и. ц.

**Графъ. Heinrich Graff.**

Родомъ изъ Готенбурга. Вѣроятно братъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 8 июля 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

**Графъ. Gustav Johann Graff.**

Мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

**Грезбекъ. Gustav Gresbeck.**

Родомъ шведъ. Ученикъ галантерей-  
мастера Антона Никола. Подмастерье  
въ 1805 г. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

**Грендаль. Gründahl.**

Родомъ финляндецъ. Галантерей-  
ный мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г.  
Его сынъ Давидъ Г., родившійся  
въ Або, принявъ сер. дѣлъ масте-  
ромъ въ и. ц. въ маѣ 1821 г.

**Гренъ. Peter Wilhelm Green.**

Родомъ изъ Ускирки; сынъ ин-  
спектора въ Молѣ (Выборгск. уѣзда).  
До 1771 г. ученикъ мастера І. Г. Бло-  
ма. Мастеръ и. ц. около 1780 г. Въ  
цехѣ еще въ 1808 г.

**Гренъ. Nicodemus Green.**

Родомъ изъ Кексгольма; сынъ порт-  
ного. 7 лѣтъ ученикомъ мастера Э. Ф.  
Мейснера. Подмастерье въ ноябрѣ  
1773 г.—Съ 10 окт. 1782 г. мастеръ  
и. ц. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

**Гренъ. Joseph Green.**

Мастеръ (граверъ) и. ц. съ 1802 г.  
Въ цехѣ еще въ 1845 г.

**Гродтъ. Johann Carl Grodt.**

Родомъ изъ Кенигсберга. Мастеръ  
и. ц. съ 26 окт. 1781 г. Въ цехѣ еще  
въ 1786 г.

**Грусъ. Laurentius Groos.**

Родомъ голландецъ. Ученикъ ма-  
стера Г. Солитандера. Проситъ о при-

иятин его въ сер. дѣлѣ мастера и. ц.  
11 апр. 1789 г.

**Гуардемейстеръ. Carl Gustav  
Guardemeister.**

Родился въ селѣ Молѣ, Выборгска-  
го уѣзда. Сынъ шведскаго поручика,  
служившаго у короля Карла XII.—  
Въ теченіе 7 лѣтъ ученикомъ масте-  
ра Г. Швинга. Подмастерье въ 1765 г.  
Сер. дѣлѣ мастеръ и. ц. съ 14 ноября  
1776 г. Въ цехѣ еще въ 1790 г. Упо-  
минается умершимъ въ 1794 г. Его  
вдова продолжаетъ держать мастер-

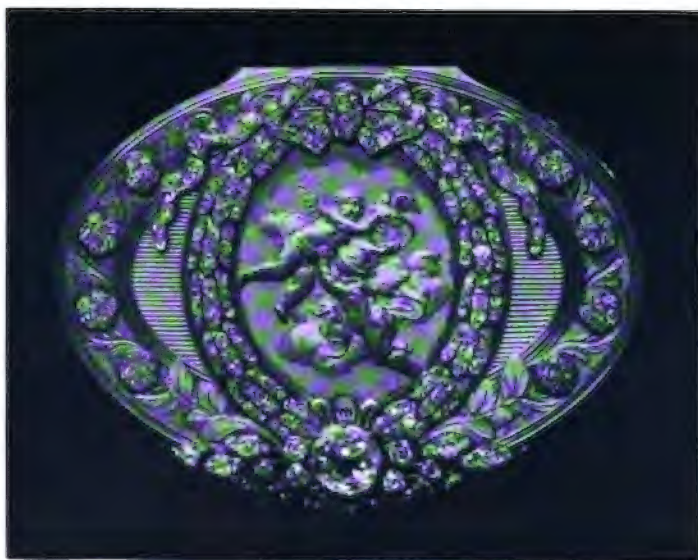
ц. съ 1800 г. Уходитъ изъ цеха въ  
1818 г. Его сынъ Andreas Jacob Hein-  
rich былъ ученикомъ ювелира В. Кей-  
беля до 1825 г.

**Гумпель. Paul Humpel.**

Родомъ изъ Москвы; мастеръ и. ц.  
съ 1784 г. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

**Гунсцикеръ. Georg Hunszicker.**

Родомъ изъ Цвейбрикена въ Шфаль-  
цѣ. Мастеръ и. ц. съ 1775 г.



*Tabakierka XVIII в.  
раб. Гасса.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par Gass.*

скую и принадлежить къ цеху еще  
въ 1818 г. Въ 1813 г. она получила  
пособіе отъ цеха. Сыновья Гуарде-  
мейстера: Otto Michael и Johann Con-  
рад обучались у другихъ мастеровъ и  
сдѣлались подмастерьями въ 1799 и  
въ 1800 гг.

**Гудендорфъ. Johann Andreas  
Heinrich Hudendorff.**

Переселился въ 1787 г. изъ Гам-  
бурга въ С.-Петербургъ. Учился 3 го-  
да у мастера Jacques François Metrot.  
Подмастерье съ 1792 г.; мастеръ и.

**Гуртихфельдтъ. Ole Larsen  
Hurtichfeldt.**

Родомъ изъ Копенгагена. Сер. дѣлѣ  
мастеръ и. ц. съ 25 апр. 1776 г. Въ  
цехѣ еще въ 1790 г.

**Гуртихфельдтъ. Peter Hurtich-  
feldt.**

Сынъ предыдущаго; учился 5 лѣтъ  
у отца; въ 1793 г. подмастерье, а по-  
томъ зол. дѣлѣ мастеръ и. ц.

Густе. Johann Guste.

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Гусъ. Peter Huss.

Мастеръ и. ц. съ іюля 1741 г.

## Д.

Даби. Dabis.

Родомъ французъ. Просилъ о принятіи его въ мастера и. ц. 18 янв. 1798 г.; принятъ въ 1800 г. Его сынъ, Friedrich Dabis, родившійся въ С.-Петербургѣ, былъ ученикомъ мастера К. Гольмстрема, потомъ зол. дѣль мастеромъ и. ц. † въ 1833 г.

Дальбергъ. Andreas Dahlberg.

Родомъ шведъ изъ г. Никеппинга. Галантерейный мастеръ и граверъ и. ц. въ 1786 г. Помощникъ цехового старосты въ 1794 г.

Дальстремъ. Carl Gustav Dahlstroem.

Родомъ шведъ. Родился въ 1777 г. Вступилъ въ вѣчный русскій цехъ въ 1809 г. Упоминается еще въ 1811 г.

Дамишъ Рока. Michael Dami-che Roca.

Граверъ. Мастеръ и. ц. въ 1793 и 1816 гг. Имѣлъ паспортъ изъ Москвы съ 23 авг. 1784 г.

Даммеръ. Jacob Dammer.

Мастеръ и. ц. съ 1728 по 1736 гг. Въ 1736 г. переселился въ Выборгъ.

Даммеръ. Hans Dammer.

Сынъ Фридрика Даммера, и вѣроятно племянникъ предыдущаго. Былъ ученикомъ Якова Даммера съ 1728 до 1736 гг.

Данквардъ. Joachim Danckward.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Дамсбергъ. Peter Damsberg.

Принятъ въ мастера и. ц. 10 окт. 1782 г. Умеръ въ 1805 г.

Девриентъ. Devrient.

Мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1795 г.

Дей. Abraham Dey.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1717 г. Родомъ вѣроятно изъ Риги, гдѣ существовала фамилія зол. и сер. дѣль мастеровъ Дей.

Дейхманъ. Zacharias Deichman (Teichmann).



Принятъ въ 1731 г. въ сер. дѣль мастера и. ц. приблизительно съ 1763 г., неоднократно получалъ заказы отъ Придворной конторы и работалъ еще въ 1772 г. Въ 1776 г. упоминается его вдова, продолжавшая держать мастерскую сер. издѣлій. Изъ девяти его напѣ извѣстныхъ учениковъ, два были его сыновьями. Zacharias Deichman jun. (подмастерье въ 1758 г.) и Abraham Deichman (подмастерье въ 1744 г.). Д. преимущественно сдѣлалъ серебр. посуду. Въ 1771 г. напр. сервизъ «для повседневнаго на столъ Его Имп. Высочества употребленія», вѣсомъ въ 29 пуд. 39 ф. 47 $\frac{1}{2}$  зол. Въ его печати изображенъ трехмачтовый корабль.

Делакруа. Alexander Anastasius de la Croix.

Родомъ изъ Берлина, изъ тамошней французской колоніи. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г.

Деламаркъ. Louis François de la Marc.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г.

Деложэ. Paul Delogé.

Родился въ Парижѣ. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г.

Дельфинъ. Caspar Otto Delphien.

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.



**Демутъ. Johann Bernhard Demuth.**

Мастеръ и. ц. съ юля 1741 г. Въ цехѣ еще въ 1739 г. У него было 4 ученика.

**Демутъ. Friedrich Wilhelm-Demuth.**

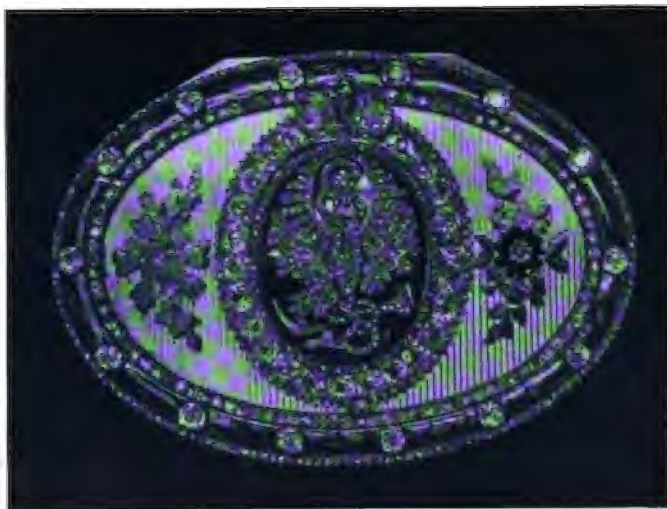
Родомъ изъ Дрездена. Подмастерье въ авг. м. 1773 г. Былъ ученикомъ мастера Г. Кунцендорфа. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г. Съ 1786 г. болѣе не упоминается.

**Джибсъ. Samuel Gibbs.**

Англичанинъ. Пасынокъ поручика Джона Эвергарта Гартмана, который его отдалъ въ учение къ мастеру и цеховому старостѣ Г. Ясперу на 5 лѣтъ. Въ 1727 г. цехъ его призналъ мастеромъ.

**Джибсъ. John A. Gibbs.**

Переселился изъ Англіи въ С.-Петербургъ въ 1804 г. и былъ принятъ въ мастера и. ц. въ янв. 1806 г.



*Tabatière XVIII e.  
fab. Дюк.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par S. Duc.*

**Деннемаркъ. Johann Denne-marck.**

Родомъ изъ г. Риги. Мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г.

**Дерлинъ, Михайла.**

Въ 1773 г. Придворная контора поручаетъ «вольному сер. дѣлъ мастеру» Д. позолотить разную посуду.

**Дерусси. Louis Deroussy.**

Родомъ французъ. Мастеръ съ 20 авг. 1768 г.

**Домъ (Донъ). Nicolai Dohm (Doom).**

**ND**

Его фамилія пишется во всѣхъ дѣлахъ Придворной конторы и пр. всегда по русски неправильно, а именно «Донъ», а изъ дѣлъ иностр. цеха видно, что ее слѣдуетъ писать «Домъ». Онъ принадлежитъ къ тѣмъ первымъ сер. дѣлъ мастерамъ, соединившимся впервые въ 1714 г. въ и. ц. Въ 1721 г. онъ уже былъ помощникомъ цех. старосты. Его считали въ то время дуч-

шимъ мастеромъ, въ С-Петербургѣ, такъ какъ ему въ 1735 г. поручили сдѣлать золотой «нахтышный» сервизъ; въ цехѣ еще въ 1746 г.

Его учениками были Jacob Monbriонъ съ 1732 по 1737 гг. и Johann Ferre съ 1735 по 1740 гг.

Съ начала тридцатыхъ годовъ Домъ работалъ постоянно для Высочайшаго Двора и довольно много изъ его произведеній находятся понынѣ въ кладовыхъ Зимняго Дворца.

Дона. Dohna.

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г. Въ 1820 г. вдова его получаетъ свидѣтельство о его смерти.

Донарсъ. William Donarth.

Родился въ Лондонѣ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1805 г. У него было 5 учениковъ. Его вдова продолжаетъ держать мастерскую и упоминается еще въ 1808 г.

Доникъ. Iosippe Donnique.

Родомъ изъ Константинополя. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 1789 г.

Дрегеръ. Iohann Peter Dreher.

Родомъ изъ Франкфурта н./М. Галантерейный мастеръ съ 1786 г. Умеръ въ 1800 г.

Друмненъ. Drumnen.

Мастеръ и. ц. съ 1729 г.

Дуболонъ (Дуплонъ). Martin Carl Dubolon (Doblonn, Tublon).

Принятъ въ сер. дѣлъ мастера и. ц. съ 20 июля 1742 г. Работалъ съ 1763 по 1765 гг. для Придворной конторы. На его печати гербъ съ геральдической лиліей въ щитѣ и на шлемѣ.

Дуболонъ. Jacob Hannias Dubolon (Tublon).

Принятъ въ мастера и. ц. 19 мая 1741 г. Умеръ въ 1761 г.

Дункель. Gottfried Wilhelm Dunkel (Tunkel).

Мастеръ и. ц. съ 1725 г. Умеръ въ 1744 г. Учениками его были П. Не-

вицъ съ 1727 по 1734 гг., и Г. Ротширъ до 1744 г.

Дункель. Johann Friedrich Dunkel (Tunkel).

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 19 мая 1741 г. Учениками его были: Г. Бейеръ до 1748 г., П. Норстремъ до 1752 г. и И. Ф. Норстремъ до 1752 г.

Дункель. Johann Christian Dunkel (Tunkel).

Упомянуть какъ мастеръ и. ц. въ 1758 г. Можетъ быть одно и то же лицо съ предыдущимъ.

Дункель. Christian Friedrich Dunkel (Tunkel).

Вѣроятно братъ предыдущаго. Мастеръ и. ц. съ 1748 г.

Дункеръ. Hermann Diedrich Dunker.

Прибылъ съ голштинскимъ паспортомъ съ 1804 г. Потомъ принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. Съ 1821 по 1823 гг. у него кончили ученіе 4 ученика.

Дунцъ, Егоръ.

Родился въ 1781 г. Вступилъ въ 1810 г. въ вѣщ. русскій цехъ. Его сынъ Яковъ Дунцъ зол. и сер. дѣлъ мастеръ.

Дюбуа. Charles François Du-  
bois.

«Здѣшній уроженецъ», родился въ 1781 г. Вступилъ въ 1811 г. въ вѣщ. русскій цехъ.

Дюваль. Louis David Duval.

Родомъ изъ Женевы. Ювелиръ, «побывшій въ ювелирской торговлѣ въ Лондонѣ у своихъ братьевъ». Онъ пріѣхалъ въ С.-Петербургъ во время царствованія Имп. Елизаветы о. 1753 г. и вступилъ въ компанію съ знаменитымъ J. Pauzié на 4 года. Изъ Лондона онъ привезъ «табакерки изъ авантюрина, много часовъ, дамскихъ и мужскихъ футляровъ, оправленныхъ золотомъ и «pinchobes» (pinchbeak) и пр. вещи». «Въ Россіи тогда еще не



*Золотая ваза с эмалью XVIII в.  
фав. Дюка.*

*Vase en or et émail (XVIII-e s.)  
par Duc.*





появлялась эта композиция». Позже покупал у него все и через него вступилъ въ сношеніе съ братьями Дюваль въ Лондонѣ. Дюваль заболѣлъ потомъ, въ цехѣ не состоялъ, сошелъ съ ума и былъ отправленъ обратно въ Англію.

**Дюгемъ. Chrétien Duhème.**

Родомъ изъ Берлина, вѣроятно изъ тамошней французской колоніи; принятъ какъ зол. дѣль мастеръ въ н. ц. въ 1813 г.

До 1824 г. у него былъ ученикомъ Jean Duhème.

**Дюкъ. Jean Duc.**

Родомъ изъ Франкфурта н./М.

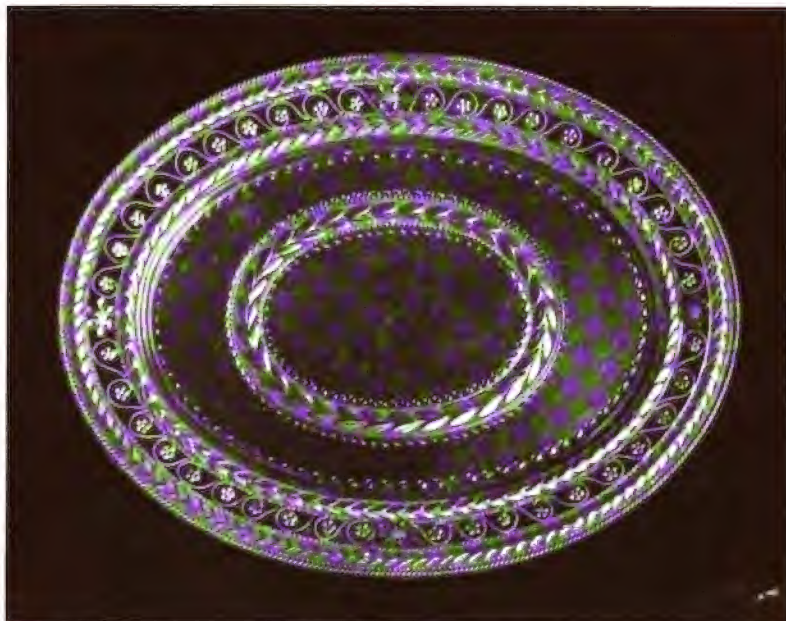
Ювелирный мастеръ н. ц. съ 1 марта 1770 г. Цеховой староста съ 1778 по 1785 гг. Д. былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ въ С.-Петербурѣ.

**Дюмонъ. Pierre Antony Dumont.**

Родомъ изъ Женевы. Мастеръ н. ц. съ 1 марта 1770 г.

**Дюмонъ. N. N. Dumont.**

Мастеръ н. ц. съ 1799 г.



*Золотое блюдо, XVIII в.  
раб. Кармарка.*

*Petit plat en or (XVIII-e s.),  
par Karmarch.*

**Е.**

**Евстифѣевъ, Иванъ.**

«Золотарный» мастеръ въ 1762 г. Находился среди другихъ мастеровъ, вызванныхъ изъ С.-Петербурга въ Москву для исправленія разныхъ работъ по случаю коронаціи Императрицы Екатерины II.

**Егеръ. Nicolaus Benedix Jaeger.**

Прибылъ въ С.-Петербургъ съ русскимъ паспортомъ въ 1809 г. Принятъ въ мастера н. ц.

**Енишъ. Johann Gottfried Jä-nisch.**

Родомъ изъ Бреславля. Мастеръ н. ц. съ 6 авг. 1773 г.

**Ернфельдъ. Jacob Adolf Jernfeldt.**

Родомъ изъ шведской Финляндіи. Въ 1808 г. упомянутъ какъ мастеръ н. ц.

**Ерфстремъ. Johann Jerfstroem.**

Проситъ въ 1787 г. о принятіи его въ мастера н. ц.

Ессенгаузенъ. Jessenhausen.

Родомъ изъ С.-Петербурга. Ученикъ мастера А. ванъ Вунделя съ 1767 по 1775 гг. Подмастерье въ 1775 г.

### Ж.

Жарденъ. Johann Heinrich Jarden.

Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г.

Жену. Jean Genou.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г.

### З.

Зандра. Franz Sandra.

Родомъ изъ Аугсбурга. Приѣхалъ съ паспортомъ изъ Любека въ 1793 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г. Въ 1820 г. отказывается отъ цеха.

Заръ. Tobias Christian Sahr.

Родомъ изъ Гольштейнъ - Пленъ. Серебр. дѣл. мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Въ 1792 г. помощникъ цехов. старосты. Умеръ въ 1806 г.

Затъ. Nicolaus Leopold Saat (Saat).

Родился въ С.-Петербурѣ, ученикъ мастера W. Donath. Подмастерье въ 1800 г. Ювелиръ и мастеръ и. ц. съ окт. 1804 г. Цехов. староста съ 1815 по 1816 гг. Умеръ въ 1825 г.

Его вдова продолжала держать мастерскую.

Зауерлендеръ. Heinrich Ernst Sauerlaender.

Родомъ изъ Эрфурта. Ученикъ мастера G. Mönch. Подмастерье въ 1803 г. Зол. дѣл. мастеръ и. ц. съ октября 1806 г.

Зедерстремъ. Johann Erich Söderström.

Родомъ шведъ; ученикъ мастера А. Геллунда. Подмастерье въ 1804 г. Сер. дѣл. мастеръ и. ц. около 1808 г. Умеръ въ 1810 г.

Зелиндеръ. Andreas Selinder.

Родомъ изъ Зундсвала въ Швеціи. Просилъ о принятіи его въ мастера

и. ц. въ 1787 г., но потомъ отказался. Принятъ какъ галантерейный мастеръ и. ц. 11 іюля 1791 г.

Зенманъ. HansGustaf Soenmann.

Родомъ шведъ. Имѣлъ русскій паспортъ. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

Зенпель. Johann Friedrich Senpel.

Родомъ изъ Страсбурга. Мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г.

Зибенгаръ. Johann Christopher Siebenhar.

Родомъ изъ Брауншвейга. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Зивертъ. Ephraim Friedrich Sievert.

Переселился съ паспортомъ изъ Ростова съ 1792 г. Мастеръ и. ц. съ 4 мая 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1818 г.

Зильцъ. Friedrich Siltz.

Мастеръ и. ц. съ 19 окт. 1743 г.

Золитандеръ. Peter Solitander (Zolicander).

Родомъ изъ Борго въ Финляндіи; сынъ пастора. Серебр. дѣл. мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г. Помощникъ старосты въ 1793 г. У него кончили ученіе подмастерьями съ 1787 по 1798 гг. семь учениковъ.

Золотаревъ, Тихонъ.

Сер. дѣл. мастеръ и зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Упоминается съ 1743 по 1750 гг.

Золотаревъ, Иванъ.

Сер. дѣл. мастеръ, исполнившій съ 1747 по 1753 гг. многочисленные заказы для Придворной канторы. Умеръ въ 1753 г.

Зундстремъ. Johann Sundström.

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Зундъ. Johann Sundt (Sund).

Родомъ изъ Зисмарскаго прихода близъ Ловизы въ Финляндіи. Учился



8 лѣтъ у мастера F. Hildebrandt. Подмастерье въ 1771 г. Мастеръ и. ц. съ 18 июля 1778 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г. Johann Sundt, который сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ, былъ вѣроятно его сыномъ.

И.

Ивановъ, Никита.

Былъ въ 1768 и 1769 гг. вольнымъ серебр. дѣль мастеромъ. Работалъ для Придворной конторы, но только мелкія вещи.

И.

Юстъ. Johann Jost.

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

И.

Кайзеръ. Johann Christian Kayser.

ІСК

Родомъ изъ Гросъ-Видерича, близъ Лейпцига. Зол. дѣль мастеръ и. ц. съ 1773 г. Умеръ въ 1801 г.

Въ Имп. Эрмитажѣ хранится табакерка его работы, овальной формы, изъ кусковъ американск. лабрадора въ зол. оправѣ въ стилѣ Louis XVI, 1782 года (№ 3984).

Кайзеръ. Wilhelm Kayser.

Вѣроятно сынъ предыдущаго. Принятъ въ мастера и. ц. о. 1814 г. Въ 1830 и 1831 гг. помощникъ старосты, а въ 1832 г. староста и. ц. Въ цехѣ еще въ 1845 г.

Съ 1830 по 1833 гг. имѣлъ 4 учениковъ.

Калау. Johann Gottlieb Calau.

Родомъ изъ Дрездена. Зол. дѣль мастеръ и. ц. съ 9 янв. 1790 г. Работалъ преимущественно золотыя вещи. Въ 1816 г. еще въ цехѣ. Съ 1798 по 1800 гг. имѣлъ трехъ учениковъ.

Карлсонъ. Carl Carlson.

Родомъ изъ Санктъ-Христины въ Финляндіи (по паспорту изъ г. Борго). Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ ма-



Золотая чашечка, раб. Кармарка.

Petite coupe en or, (XVIII-e s.) par Karmarek.

стера I. Г. Блома. Подмастерье въ 1778 г. Серебр. дѣль мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г. Съ 1787 по 1796 гг. у него было два ученика.

Кармаркъ. Peter Karmarek.

РК

Родомъ изъ Копенгагена. Галантер. мастеръ и. ц. съ 4 апр. 1787 г.

Въ Имп. Эрмитажѣ съ 1793 г. хранится золотое блюдо его работы. Въ цехѣ еще въ 1795 г.

Каспертъ. Caspert.

Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

Каталау. Katalau.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г.

Катальди. Joseph Cataldi.

Родомъ изъ Рима. Работалъ сперва въ Москвѣ, гдѣ онъ получилъ званіе мастера въ 1786 г. Переселившись въ С.-Петербургъ, былъ принятъ въ мастера и. ц.

Каттани. Kecko Cattany.

Родомъ изъ Дрездена. Переселился въ С.-Петербургъ съ шведскимъ паспортомъ отъ 1775 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1782 г. Хорошій ювелиръ. Съ 1788 по 1797 гг. у него кончили ученіе три ученика. Вдова его



*Золотая солонка, раб. Кейбеля, поднесенная Императору Александру I С.-Петербургскими купечествомъ.*

*Salière en or, par Keibel, offerte à l'Empereur Alexandre I par les marchands de S.-Petersbourg.*

продолжала держать мастерскую и магазинъ мужа, и упоминается еще въ 1820 г.

Квидде. Ernst Ludwig Quidde.

Мастеръ и. ц. о. 1800 г.

Квитгуртъ. Johann Quitgourt.

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Оставилъ С.-Петербургъ въ 1808 г.

Кеммереръ. Friedrich Kämmerer.

Родомъ изъ Саксоніи. Ученикъ гал. мастера I. Г. Кюне. Подмастерье въ 1802 г. Потомъ мастеръ и. ц.

Кеммереръ. Heinrich Wilhelm Kämmerer.

Родомъ изъ Саксоніи; вѣроятно братъ предыдущаго. Ученикъ галант. мастера К. Рудольфа. Подмастерье въ 1804 г., потомъ зол. дѣль и галант. мастеръ и. ц. Помощникъ дех.

старосты въ 1831 и 1832 гг. Въ цехѣ, еще въ 1845 г. У него было 6 учениковъ. Его специальностью было изготовленіе орденскихъ знаковъ.

Кейбель. Otto Samuel Keibel.

*Keibel.*

Родомъ изъ г. Пазевалька въ Пруссіи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797 г. Въ 1804 г. помощникъ старосты; въ 1807 и 1808 гг. цеховой староста.

Отличный мастеръ и ювелиръ. Кромѣ многихъ вещей его работы, находящихся въ кладовыхъ Зимняго и прочихъ дворцовъ, въ гал. драгоценностей Имп. Эрмитажа хранится нѣсколько его произведеній, свидѣтельствующихъ объ его умѣлой техникѣ. Изъ его учениковъ три вышли въ подмастерья. Его сынъ унаслѣдовалъ мастерскую отца.

Кейбель. Johann Wilhelm Keibel.

Сынъ предыдущаго, прибылъ въ Россію вмѣстѣ съ отцомъ изъ г. Пазевалька въ 1797 г. Былъ ученикомъ отца до 1808 г., потомъ мастеромъ и. ц.—Съ 1825 по 1828 гг. помощникъ старосты, а въ 1828 г. цехов. староста. Работавъ сперва вмѣстѣ съ отцомъ, онъ, послѣ его смерти, унаслѣдовалъ (о. 1810 г.) мастерскую и оставилъ за собою кѣймо отца, такъ что только по годамъ можно опредѣлить работы отца и сына. Онъ тоже былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ и зол. дѣлъ мастеровъ. Къ декабрю 1826 г. Кейбель младшій сдѣлалъ Россійскую Императорскую корону. Съ 1836 по 1841 гг. его специальностью было изготовлять по порученію Капитула Императорскихъ и царскихъ орденовъ орденскіе знаки вмѣстѣ съ мастеромъ Г. В. Кеммереромъ. Въ 1841 г. еще былъ въ живыхъ. Съ 1824 по 1839 гг. изъ его учениковъ восемь вышли въ подмастерья. Однимъ изъ Кейбелей сдѣланъ золотой «чайный дежене», хранящійся въ Аничковскомъ дворцѣ.

Кенигъ. Georg König.

Родомъ изъ г. Зуля въ Тюрингенѣ. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г.

Кеника. Markanti Andreas (Mark Anton, Marcus) Koenika (Koeniga).

Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Ганау съ паспортомъ отъ 23 февр. 1793 г. Принять гравернымъ мастеромъ и. ц. въ янв. 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

Кеппингъ. Claus Jacob Köpping (Kopping).

Родомъ шведъ. Переселился въ С.-Петербургъ въ 1718 г. Принадлежитъ къ первымъ мастерамъ и. ц.—Въ 1724 и 1725 гг. онъ былъ помощникомъ старосты, а въ 1728 г. цеховымъ старостою. Въ 1741 г. еще былъ въ цехѣ. Его сынъ Carl Gustav Köpping учился у него съ 1729 по 1736 гг., а другой сынъ Johann Friedrich съ 1734 по 1740 гг. Кромѣ того его учениками были: Joseph Baumann (1730—1736) и Karl Sällin (1736 — 1741). Жена Кеппинга была дочерью каретнаго мастера Thomas Baumann'a и сестрою сер. дѣлъ мастера Baumann.

Кеппингъ. Johann Friedrich Köpping.



Сынъ предыдущаго, ученикъ отца съ 1734 по 1740 гг. Принять въ мастера и. ц. 9 июня 1748 г. До 1763 г. онъ былъ «вольнымъ зол. дѣлъ мастеромъ», а въ 1764 г. онъ поступилъ на службу придворнымъ зильбердинеромъ. Съ 1750 по 1782 г. онъ безпрестанно работалъ для Императорскаго Двора и былъ однимъ изъ лучшихъ С.-Петербургскихъ мастеровъ XVIII стол. Количество зол. и серебр. вещей, вышедшихъ изъ его мастерской, неизмѣнно велико. Много предметовъ его работы хранятся въ Императорскихъ дворцовыхъ кладовыхъ. Кеппингъ умеръ въ 1783 г. Учениками его были: Г. В. Бзиммъ (1750—1758); Х. Вегенеръ (1750 — 1760); В. Лошкейтъ (1750—1763); А. Форсбергъ (1750 — 1764); К. Л. Пашъ (1760—1767); Э. Л. Шеннигъ (1763—1770); А. Ватстенъ (1769 — 1775); А. Гестгаузенъ (1769—1777); Л. Л. Басковицъ (1769—1779).

Керхерсонъ. Alexander Kercher-son (Kerherson).

Родомъ изъ Кексгольма, сынъ предыдущаго. Съ 1790 по 1797 гг. ученикъ мастера Х. Нильсона. Подмастерье въ 1797 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1804 г.

**Керхерсонъ. Peter Kercherson**  
(Kerson).

Родомъ изъ г. Вильманстранда, переселился изъ Кексгольма, гдѣ учился, въ С.-Петербургъ и былъ принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. Умеръ въ 1815 г. 18 декабря.

**Киандеръ. Georg Kyander.**

Родомъ изъ Вильманстранда. Въ 1738 г. мастеръ и. ц. Въ дѣхъ еще въ 1787 г. У него было 4 ученика.

**Классенъ. Wilhelm Gottlieb Klassen.**

Переселился въ С.-Петербургъ съ паспортомъ, выданнымъ въ г. Дерптѣ 9 февр. 1805 г. Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1810 г.

**Климпшъ. Simon Peter Klimpsch**  
(Klimsch).

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера П. Потайна съ 1756 по 1762 гг. Сдѣлавшись подмастерьемъ, былъ съ



*Золотая табакерка, фаб. Кейбел.*

*Tabatière en or (XVIII-e s.), par Keibel.*

**Киандеръ. Georg Kyander.**

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1791 г. Ученикъ предыдущаго.

**Киандеръ. Joran Kyander.**

Родомъ изъ Вильманстранда. Сынъ портного. Учился 5 лѣтъ у мастера Э. Лидмана. Въ 1781 г. подмастерье.

**Кизлингъ. Johann Daniel Kiesling.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Саксонскій подданный. Ученикъ мастера Лубе; подмастерье въ янв. мѣсяцѣ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.

**Кинтелеръ. Friedrich Wilhelm Kunteler** (Kunsteler).

Подмастерье и. ц. въ 1718 г.

1763 по 1762 гг. въ отъѣздѣ, а вернувшись былъ принятъ 27 февраля 1772 г. въ мастера и. ц. Цеховой староста въ 1786 и 1787 гг.

**Клинкъ. Johann Daniel Klinek**  
(Klinckhe).

Принятъ въ мастера и. ц. 20 іюля 1742 г.

**Климанъ. Georg Klithmann**  
(Klistmann, Klifmann).

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1735 г.

**Кнауфъ. Hans Friedrich Knauff.**

Переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Кия съ датскимъ паспортомъ отъ 1 ноября 1784 г.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

**Кобъ. Johann Salomon Kob.**

Родомъ изъ Гильдбурггаузена въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Въ 1794 г. еще въ дѣхъ.

Колленсъ. Collens.

Мастеръ и. ц. съ 3 окт. 1792 г.

Кольбъ. Friedrich Joseph Kolb.

*Kolb*



Родомъ изъ епископства Вюрцбургъ въ Баваріи, прибылъ въ Россію около 1793 г. и сдѣлался ученикомъ зол. дѣл. мастера Х. Ф. Мерца. Въ 1798 г. подмастерье; съ мая мѣсяца 1806 г. мастеръ и. ц. Въ 1822 и 1824 гг. былъ помощникомъ цехов. старосты. Считался однимъ изъ лучшихъ ювелировъ и зол. дѣл. мастеровъ и получалъ много заказовъ отъ Придворной конторы. Его дѣла особенно процвѣтали съ 1820 по 1825 гг.

Учениками его были: К. Краузе (1808—1815), О. Пальманъ съ 1821 г., В. Маттинъ съ 1822 г., Семень (sic!) Гиршфельдъ въ 1822 г.

Кондинъ. Simon Mattiassohn Condin.

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ въ 1806 г. Принятъ въ томъ же году въ мастера и. ц. и долженъ платить штрафъ за исполненіе работъ, не будучи приписаннымъ къ цеху. Умеръ до 1818 г.

Конрадтъ. Samuel Gottlieb Conradt (Conrady).

Мастеръ и. ц. съ 6 сент. 1754 г. Въ 1786 г. еще въ цехѣ. Въ 1768 и 1770 гг. у него было два ученика.

Костелевъ, Иванъ.

Упомянутъ какъ сер. дѣл. мастеръ въ 1764 и 1767 гг. Работалъ для Двора Вел. Князя Павла Петровича.

Кохендерферъ. Bernhard Johann Kochendoerffer.

Родомъ лифляндецъ. Зол. дѣл. и галантерейный мастеръ съ 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г. Шесть учениковъ кончили у него ученіе съ 1820 по 1825 гг.

Кохъ. Georg Koch.

Мастеръ и. ц. съ 25 іюля 1749 г.

Кохъ. Jesaias (Josias) Koch.

Родомъ изъ Гессенскаго курфюршества. Въ 1803 г. имѣлъ русскій паспортъ. Упомянутъ между мастерами и. ц. въ 1808 г.

Кранъ. Johann Peter Cran.

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

Краутведель. Johann Georg Krautwedel (Krautwegen).

Родомъ изъ г. Пернавы Лифляндской губ. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.



Чайникъ изъ вызолоченнаго серебра, раб.  
Кейпинна.

*Théière en argent doré (XVIII-e s.),  
par Köpping.*

Въ 1787 и въ 1792 гг. помощникъ цехов. старосты.

**Краутведель. Samuel Krautwe-del.**

Въроятно братъ предыдущаго. Галантер. мастеръ и. ц. съ 3 мая 1792 г.

**Кребсъ. Johann Carl Krebs.**

Родомъ изъ г. Дандига. Работалъ въ мастерской Г. Унгера, а 8 авг. 1789 г. принять въ серебр. дѣль мастера и. ц. Въ цехѣ еще въ 1793 г.

**Крей. Matthias Friedrich Krey (Kray).**

Родомъ датчанинъ, переселился въ С.-Петербургъ изъ г. Кнл.

Галантерейный мастеръ и. ц. съ 3 сент. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1804 г. У него было 4 ученика.

**Крейзихъ. Johann Christian Kreisich.**

Мастеръ и. ц. Въ 1806 г. онъ тайно бѣжалъ изъ С.-Петербурга и болѣе не возвращался. Въ 1820 г. цехъ выдалъ вдовѣ его объ этомъ свидѣтельство.

**Крекенъ. Georg Jacob Kreen.**

Родомъ изъ Гамбурга; переселился въ С.-Петербургъ съ паспортомъ изъ г. Любека въ 1773 г.

Принять въ мастера и. ц. 18 янв. 1786 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Креснеръ. Johann Kressner.**

Родомъ изъ г. Рипи. Принадлежить къ Рижской фамилии серебр. дѣль мастеровъ, давшей этому ремеслу съ 1661 по 1758 гг. четырехъ мастеровъ.

Съ 8 сент. 1785 г. мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1790 г.

**Кронваль. Gustav Friedrich Cronwall.**

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ изъ Стокгольма 24 июля 1801 г. Мастеръ и. ц. (ювелиръ) съ октября 1806 г. Въ 1808 г. долженъ платить штрафъ, потому что принялъ въ мастерскую ученика мастера Кольба, безъ вѣдома послѣдняго.

**Кротманъ. Joseph Krothman (Krothmar).**

Родомъ изъ Вѣны.

Принять въ мастера и. ц. въ маѣ мѣс. 1805 г.

**Кунце. J. P. Kuntze.**

Родомъ изъ Франкфурта н./М. Зол. дѣль. мастеръ и. ц. съ 1780 г. Умеръ въ 1805 г.

**Кунцендорфъ. Georg Kuntzen-dorff.**

Принять въ мастера и. ц. въ июнѣ мѣсца 1748 г. Въ 1760 г. цехов. староста до 1775 г. Съ 1763 г. получалъ неоднократно заказы отъ Придворной конторы. Онъ работалъ временно выѣстъ съ мастеромъ Дейхманомъ и считался отличнымъ серебряникомъ.

Учениками его были: до 1765 г. его пасынокъ Michael Dörling; до 1773 г. Friedrich Wilhelm Demuth.

Сынъ его: Franz Georg K., родившійся въ С.-Петербургѣ, кончилъ въ 1780 г. учение у мастера Х. Д. Дебельтъ.

**Купреяновъ, Мануилъ.**

Упомянуть какъ серебр. дѣль мастеръ русск. вѣчнаго цеха въ 1804 и 1811 гг.

**Кутнауеръ. Joseph Kutnauer.**

Родомъ изъ г. Праги. Принять въ мастера и. ц. 10 окт. 1782 г. Въ 1786 г. пропалъ безъ вѣсти.

**Кутнауеръ. Wenzel Kutnauer.**

Братъ предыдущаго. Упомянуть какъ мастеръ и. ц. въ 1786 г.

**Куэть. Carl Couette (Coyette, Couet).**

Родился въ Москвѣ. Мастеръ и. ц., получаетъ въ 1777 г. пособіе отъ цеха.

**Куэть. Carl Couette.**

Представилъ прусскій паспортъ изъ Дандига въ 1806 г. Принять въ мастера и. ц. 16 янв. 1794 г.

**Кюне. Johann Gottfried Kühne.**

Родомъ изъ Саксоніи, откуда имѣлъ паспортъ съ 1797 г. Принять въ галантер. мастера и. ц. въ 1800 г. Зять мастера Рейнгардта. Въ цехѣ еще въ 1808 г.





*Золотая ваза раб. Адора.  
Собственность Е. И. В. Государыни Импе-  
ратрицы Александры Феодоровны.*

*Vase en or, travail d'Adore. St. Petersburg (XVIII-e s.)  
appartenant à S. M. L. l'Impératrice Alexandra  
Feodorovna.*



**Кюстеръ. Carl Ludwig Küster.**

Родомъ изъ г. Люнебурга. Учился у зол. дѣлъ мастера Г. Н. Лихта; подмастерье въ 1802 г., а потомъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Л.**

**Лакманъ. Johann Matthias Lackmann.**

Учился у мастера Бевера. Серебр. дѣлъ мастеръ съ 11 апр. 1789 г.

**Ланге. Johann Hermann Lange.**

Переселился въ С.-Петербургъ съ русскимъ паспортомъ отъ 25 янв. 1777 г. изъ г. Ревеля. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

**Ланге. Lange.**

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.

**Лангъ. Alexander Lang.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ мастера и юве-



*Табакерка XVIII в., фаб.  
Линке.*

*Tabatière du XVIII-e s.,  
par Lincke.*

**Ламинитъ. Gottfried Laminit.**

Мастеръ и. ц. съ 11 июня 1752 г. Въ 1786 г. скончался.

**Ланге. Carl Gottlieb Lange.**

Родомъ изъ Дрездена. Переселился въ 1790 г. изъ Лейпцига, гдѣ обучался ремесламъ, въ С.-Петербургъ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 17 окт. 1791 г. Въ 1818 г. вышелъ изъ цеха.

лира I. Б. Гасса (Gass). Въ апрѣлѣ мѣс. 1765 г. подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г. Въ Имп. Эрмитажѣ хранятся табакерки (№ 4059 и № 4462) его работы. Лангъ былъ отличнымъ ювелиромъ.

**Лангъ. Johann Friedrich Lang.**

Родомъ изъ Берлина. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Умеръ 5 мая 1805 г.

Латинъ, Иванъ.

«Изъ дворовыхъ людей ген.-маіора Сергѣя Кушелева». Родился въ 1767 г.

Въ 1810 и 1811 гг. упомянутъ какъ мастеръ русск. вѣщн. цеха. Работалъ еще въ 1825 г. сервизы, ложки, ситки, ризы и вѣщцы.

Лебланъ. François Le Blanc.

Родомъ изъ «Mesavott en Chablais, province de Savoye». Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Левицъ. Johann Michael Loe-witz.

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1793 и 1797 гг.

Левицъ. Bernhard Georg Loe-witz.

Родомъ изъ Ревеля; прибылъ съ русскимъ паспортомъ въ 1783 г. Принять въ сер. дѣлъ мастера и. ц. 11 мая 1797 г. Вышелъ изъ цеха 6 июня 1819 г.

Леманъ. Christian Lehmann.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1752 г., когда отдалъ своего сына на 7 лѣтъ въ ученье къ мастеру М. К. Дюболону. Въ цехѣ еще въ 1788 г.

Леманъ. Gottfried Heinrich Lehmann.

Датчанинъ. Родился въ Берлинѣ, откуда прибылъ съ датскимъ паспортомъ въ 1782 г. Принять зол. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. въ 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. У него было 5 учениковъ.

Леманъ. Gustav Carl Lehmann.

Родомъ изъ Берлина, откуда переселился съ прусскимъ паспортомъ съ 1793 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1800 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

Леманъ. Gustav David Lehmann.

Родомъ изъ Стральзунда. Переселился въ С.-Петербургъ изъ Гамбурга съ паспортомъ отъ 14 июля 1792 г. Принять въ мастера и. ц. въ 1801 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Леманъ. Carl Lehmann.

Родомъ изъ Берлина. Граверный мастеръ и. ц. въ 1806 г.

Лео. Jacob Leo.



Принадлежитъ вѣроятно къ Кенигсбергской фамилии зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. Онъ не принадлежалъ къ и. ц. Работы его извѣстны съ 1769 по 1773 гг. Хотя онъ и получалъ заказы отъ придворной конторы, — произведенія его не отличаются изяществомъ. Онъ брался за исполненіе оброчной работы въ большихъ размѣрахъ, но рисунки плохи и исполненіе грубое. Нѣкоторыя вещи его работы хранятся въ кладовыхъ Зимняго Дворца, а въ 1905 г. находилась у антиквара Ф. П. Кручинина золоченая чаша съ русскимъ орнаментомъ.

Лерхе. Friedrich Lerche.

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

Леръ. Johann Georg Lühr (Löhre).

Родомъ изъ Бейрейта. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Его вдова продолжала держать мастерскую мужа и упоминается еще въ 1794 г.

Лесгафтъ. Johann Carl Lesshaft.

Родомъ изъ Берлина. Ученикъ гравернаго мастера Marsanti Kopika. Подмастерье съ января 1805 г. Въ 1808 г. упомянутъ какъ граверный мастеръ и. ц. Въ 1820—1822 гг. товарищъ старосты. Съ марта мѣс. 1822 г. цеховой староста. Въ 1831 г. еще въ цехѣ. У него было 5 учениковъ.

Либманъ, Иванъ. Liebmann.

Онъ не принадлежалъ къ и. ц. Во время царствованія Императрицы Анны Іоанновны онъ исполнялъ довольно крупныя заказы для Высочайшаго Двора. Его можно считать однимъ изъ лучшихъ С.-Петерб. мастеровъ того времени. Въ 1762 г. на коронаціи Императрицы Екатерины II, онъ находился въ Москвѣ среди масте-



ровъ, вызванныхъ изъ С.-Петербурга для исправленія разныхъ работъ. Въ 1741 г. онъ получилъ 2 пуда 39 ф. серебра отъ придворной конторы «на дѣло нахтышей».

**Лидманъ.** Erik Lidtman (Lidman, Leiman, Leibman, Liebman).



Родомъ шведъ. Принятъ въ мастера и. ц. 22 июля 1767 г. Получалъ заказы отъ придворной конторы. Съ

**Линдбергъ.** Erik Johann Lindberg.

Родомъ шведъ. Прибылъ изъ Швеции съ русскимъ паспортомъ. Въ теченіе 5 лѣтъ былъ ученикомъ мастера Калау. Подмастерье въ 1798 г., потомъ ювелиръ и сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ живыхъ еще въ 1825 г.

**Линдблумъ.** Christian Lindblum.

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 июля 1796 г. У него было до 1799 г. два ученика.



*Tabakierka XVIII в.  
рѣб. Ланге.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par Lang.*

1767 г. зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Въ цехѣ еще въ 1782 г. У него было 4 ученика. Не слѣдуетъ его смѣшивать съ мастеромъ Иваномъ Либманомъ. Въ кладовыхъ Зимняго Дворца хранятся нѣкоторые предметы его работы.

**Лиліенвальтъ.** Joheios Adulf Lilienwalt.

Мастеръ и. ц. съ 20 июля 1742 г.

**Линдбергъ.** Elias Lindberg.

Мастеръ и. ц. съ 6 окт. 1764 г. Въ цехѣ еще въ 1775 г.

**Линде.** Johann Linde.

Родомъ изъ Кексгольма. Въ теченіе 5 лѣтъ былъ ученикомъ мастера Алекс. Гильдебрандта. Подмастерье въ 1793 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 июля 1796 г.

Его братъ Peter Nicolas Linde учился у мастера К. Берга и сдѣлался въ 1794 г. подмастерьемъ.

**Линдстремъ.** Heinrich Lindström.

Прибылъ съ шведскимъ паспортомъ отъ 1798 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1810 г.

**Линдъ.** Carl Lind.

Родомъ изъ Вильманстранда. Ученикъ мастера К. Фарина. Подмастерье

въ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.

**Линке. Carl Reinhold Lincke (Link).**

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г. Работалъ для придворной конторы въ 1788 г.

**Линке. Benjamin Gottlieb Lincke.**



Родомъ изъ Данцига. Вѣроятно братъ предыдущаго. Прибылъ съ паспортомъ отъ русскаго консула въ 1776 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 17 окт. 1791 г. Въ 1808 г. еще въ цехѣ. Въ 1819 г. упоминается его сынъ Alexander Lorenz L., родившійся въ С.-Петербургѣ.

**Лисъ. Charles Lys (Charl Lysse, Carl Liehs, Carl Scharliehs).**

Цеховой староста и. ц. въ 1728 г. Онъ умеръ до 1746 г.

Учениками его были: Johann Hell (1725—1730); F. A. Harzberg (1732—1738); P. Schweickart до 1736 г.

**Лихтъ. Nathanael Gottlob Licht.**

Родился въ Царствѣ Польскомъ. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1798 и 1799 гг. помощникъ старосты, а въ 1800 г. цеховой староста. Умеръ 17 окт. 1806 г. У него было 6 учениковъ.

**Локотели. Anton Locotely.**

Родомъ изъ Вѣны. Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г.

**Лоръ. Antoine Loret.**

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

Оставилъ С.-Петербургъ въ сентябрѣ 1787 г.

**Лоскейтъ. Andreas Wilhelm Loschkeitt.**

Родомъ изъ г. Нарвы. Учился въ теченіе 6 лѣтъ у мастера Г. Кеппинга. Подмастерье и. ц. съ 1763 г.

**Лубъ. Jean François Loubier.**

Родомъ изъ Берлина (изъ тамошней французской колоніи). Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 апрѣля 1776 г. Помощникъ старосты въ 1786 и 1790 гг. Цеховой староста въ 1792 г. Вышелъ изъ цеха въ 1816 г. Съ 1782 по 1794 гг. у него было 7 учениковъ (3 французъ, 3 русскихъ и 1 нѣмецъ). Лубъ былъ однимъ изъ лучшихъ ювелировъ своего времени. Ему было поручено Императрицей Екатериной II сдѣлать Императорскую корону, которую однако Лубъ кончилъ только къ коронованію Императора Павла I.

Онъ имѣлъ званіе придворнаго ювелира.

**Лубъ. Jean Pierre Loubier.**

Сынъ предыдущаго. Родился въ Берлинѣ. Учился въ теченіе 4-хъ лѣтъ у отца. Подмастерье въ 1792 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1801 г. Въ 1819 и 1820 гг. помощникъ старосты; съ 1821 г. до марта мѣсяца 1822 г. цеховой староста.

**Лудвигъ. Johann Wilhelm Ludwig.**

Родомъ изъ Гамбурга. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ цехѣ еще въ 1821 г.

**Лудъ. Jacob Lud.**

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

**Лумбергъ. Johann Franz Lumberg.**

Родомъ шведъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Въ 1786 г. имѣлъ русскій паспортъ. Принятъ въ зол. дѣлъ мастера и. ц. 16 янв. 1788 г. Помощникъ старосты въ 1807 г. Цеховой староста въ 1808 г.

**Лундгрень. Johann Casper Lundgreen.**

Родомъ изъ г. Або. Принятъ въ серебр. дѣлъ мастера въ 1787 г.

**Лундтъ. Just Nicolaus Lundt.**



Родомъ изъ Гузума (Husum) въ Голштиніи. Принятъ въ сер. дѣлъ ма-



стера и. ц. 25  
апрѣля 1776 г. Въ  
1787 г. товарищъ  
цехового старосты.  
Получалъ заказы  
отъ Высочайшаго  
Двора. Главная ра-  
бота его—это т. н.  
«Митавскій» столо-  
вый серебр. сер-  
визъ, сдѣланный  
имъ въ 1783 г. и  
хранящійся по-  
нынѣ въ кладо-  
выхъ Зимняго  
Дворца. Сервизъ  
теперь еще со-  
стоитъ изъ 68 боль-  
шихъ и 30 малыхъ  
предметовъ.

Съ 1775 по 1781  
гг. его ученикомъ  
былъ Andreas Tu-  
rin.



*Tabakierka XVIII в., раб.  
Линка.*

*Tabatière du XVIII-e s. par  
Lincke.*

Лундтъ. Johann William (Lenss  
Willias) Lundt.

Сынъ столярнаго мастера Зерна  
(Sern) Лундта. Учился 7 лѣтъ у ма-  
стера В. I. Ровинга. Подмастерье въ  
1778 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ  
18 янв. 1798 г. А. Бонгъ кончилъ у  
него учение въ 1803 г.

■.

Максимовъ. Илья.

Упомянуть какъ вольный сер. дѣлъ  
мастеръ въ 1773 г. Онъ получилъ  
мелкіе заказы отъ придворной кон-  
торы и состоялъ членомъ русскаго  
цеха.

Мальмстремъ. Andreas Malm-  
ström.

Мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г.

Мальмъ. Samuel Malm.

Родомъ изъ Фридрихсгама. Въ те-  
чение 8 лѣтъ—ученикомъ мастера I. К.  
Гофмана. Подмастерье въ 1771 г. Се-  
ребр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 янв.  
1784 г. Умеръ 5 янв. 1807 г.

Маркъ. Louis François de la  
Marc.

Родомъ изъ Парижа. Мастеръ и. ц.  
съ 23 окт. 1777 г.



*Tabakierka XVIII в., раб.  
Линка.*

*Tabatière du XVIII-e s. par  
Lincke.*

Мароненъ,  
(Маролинъ).  
Johann Maronen  
(Marolin).

Родомъ изъ г. Вы-  
борга. 5 лѣтъ уче-  
никомъ мастера  
Экбека. Подма-  
стерье въ 1799 г.  
Зол. дѣлъ мастеръ  
и. ц. съ 1798 г.

Мароненъ (Ма-  
ролинъ). Fried-  
rich Maronen.  
(Marolin).

Шведскій под-  
данный. Мастеръ

и. ц. съ 1799 г. Въ цехѣ еще въ 1806 г.

**Мартенсъ. Johann Martens.**

Зять кушмистра Фридриха Шмита; ученикъ мастера Корнелія Биббо. Въ 1733 г. подмастерье. Съ 1735 г. мастеръ и. ц.

**Мартинъ. François Martin.**

Родомъ изъ Мастрихта въ Голландіи. Переселился въ С.-Петербургъ изъ Гамбурга. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г.

**Маурисъ. Mauris.**

Просить о принятіи его въ мастеръ и. ц. въ 1805 г.

**Мейбомъ. Johann Wilhelm Meybohm (Meybaum).**

Родился въ С.-Петербургѣ, шведскаго происхожденія. Съ 8 сент. 1785 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Имѣлъ сына Александра, который въ 1819 г. получаетъ свидѣтельство отъ цеха. Въ 1793 г. у него кончили учение J. A. Eudet.

**Мейеръ. Carl Friedrich Meyer.**

Родомъ изъ Нарвы. Ученикъ мастера I. В. Буша. Подмастерье въ 1791 г. Принятъ зол. дѣлъ мастеромъ и. ц. 4 мая 1803 г. Въ 1806 г. упоминается его вдова.

**Мейсель. Johann Gottlieb Meissel.**

Родомъ саксонецъ. Имѣлъ паспортъ отъ саксонскаго посланника съ 1774 г. Въ 1808 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

**Мейснеръ. Johann Ehrenfried Meissner.**

Мастеръ и. ц. съ 25 іюня 1766 г. Въ то же время упоминается какъ мастеръ Ernst Friedrich Meissner; кажется, что это одно и то же лицо. У Эрнеста Фридриха были учениками: Н. Гренъ съ 1766—1773 г., и Я. Франкъ съ 1774—1781 гг.

**Мейснеръ. Johann Meissner (Meysner).**

Родомъ изъ Берлина. Зол. дѣлъ ма-

стеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Въ 1792 г. еще въ цехѣ.

**Мейснеръ. Johann Friedrich Meissner.**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 3 окт. 1790 г.

**Мелленброкъ. Wilhelm Gott-hard Moellenbrock.**

Родомъ изъ Пруссіи. Прибылъ съ паспортомъ изъ Митавы съ 1793 г. Мастеръ и. ц. съ 1798 г. Вышелъ изъ цеха 3 марта 1818 г.

**Менхъ. Gottfried Münch.**

Упомянутъ какъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1800 и 1803 гг.

**Мерингъ. Johann Friedrich Möring.**

Родомъ изъ г. Ревеля. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

**Мерцъ. Christoph Friedrich Mertz.**

Родомъ изъ г. Эльсница въ Саксоніи. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1793 и 1794 гг. помощникъ старосты, а въ 1797 г. цеховой староста.

Обратился въ 1808 г. къ министру Румянцеву, чтобы быть принятымъ въ гильдію. Съ 1796—1804 гг. у него кончили учение 10 учениковъ.

**Мерцъ. Gottlieb Ehrenfried Mertz.**

Упомянутъ между мастерами и. ц. въ 1808 г.

**Метро. Jacques François Metrot.**

Родомъ французъ. Галантерейный мастеръ и. ц. въ 1789 г. Въ 1792 г. у него кончили учение А. Г. Гудендорфъ.

**Мироновъ, Иванъ.**

Упомянутъ какъ вольный серебр. дѣлъ мастеръ въ 1770 и 1771 гг. Получалъ мелкіе заказы отъ придворной канторы. Временно работалъ вѣстѣ съ мастеромъ Кеппингомъ. Въ 1825 г. упоминается какъ мастеръ сдѣлавшій ризы, Федоръ Мироновъ.

**Михайловъ, Андрей.**

Крестьянинъ Ярославской губ., Углицкаго уѣзда, Перусилишной волости, деревни Федотово. Родился въ 1767 г. Вступилъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

**Михельманъ. Johann Christoph Michelmann.**

Мастеръ и. ц. съ 28 сент. 1740 г.

**Модинъ. Peter Modien (Modihn).**

Родомъ шведъ изъ Зундвалда. Имѣлъ паспортъ съ 1774 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1781 г. Умеръ въ январѣ мѣсяцѣ 1815 г.

**Моргенротъ. Johann Friedrich Morgenroth.**

Прусскій подданный. Родился въ С.-Петербургѣ. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ мастера П. Ф. Шоппа. Въ 1795 г. подмастерье. Въ 1800 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

**Моргенротъ. Carl Morgenroth.**

Вѣроятно братъ предыдущаго. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ мастера Л. Билона. Подмастерье въ 1799 г. Потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1824 г.

**Моргенротъ. Johann Friedrich Morgenroth.**

Вѣроятно братъ предыдущихъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастеровъ Рейнгарда и Кюне. Подмастерье въ 1800 г.; потомъ галантерейный мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

**Моргенротъ. Daniel Morgenroth.**

Вѣроятно братъ предыдущихъ; родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Кейбеля. Подмастерье въ 1803 г.; потомъ галантерейный мастеръ и. ц. Въ 1820 г. отказывается отъ цеха и получаетъ о томъ свидѣтельство.

**Морицъ. Moritz.**

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1805 г.

**Моръ. Jacob Mohr.**

Мастеръ и. ц. съ 25 окт. 1746 г.

**Моръ. Johann Arndt Mohr.**

Родомъ изъ Лифляндской губ. Былъ въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера Хр. Гебельта. Подмастерье въ 1771 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 14 ноября 1776 г. Помощникъ цех. старосты въ 1787 г. Умеръ 8 мая 1819 г.

**Моръ. Johann Samuel Gottlieb Mohr.**

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ корнета кирасирскаго полка Іоанна Христофора Мора. Въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера І. Гассельгрена. Подмастерье въ 1778 г.

**Мюкенстурмъ. Johann Philipp Mückensturm.**

Родомъ изъ г. Кенигсберга. Мастеръ и. ц. съ 11 сент. 1775 г.

**Мюллеръ. Carl Gustav Müller.**

Въ теченіи 7 лѣтъ ученикомъ мастера Якова Дюболана. Въ 1749 г. подмастерье.

**Мюллеръ. Hans Joachim Müller.**

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.

**Мюллеръ. Johann Friedrich Müller.**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797 г. Въ цехѣ еще въ 1805 г.

**Мюллеръ. Erdmann Friedrich Müller.**

Прибылъ изъ Саксоніи съ паспортомъ отъ 1798 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

**Мюллеръ. Müller.**

Въ 1794, 1796, 1804, 1805 и 1806 г.г. приняты были разные Мюллеръ мастерами и. ц., конхъ имена не извѣстны.

**Мюллеръ. George Daniel Müller.**

Имѣлъ паспортъ изъ Стральзунда съ 1792 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ 1821 г. въ бѣдности и боленъ; получаетъ пособіе отъ цеха.

**Мюльбергъ. Johann Wilhelm Mülberg.**

Родомъ изъ г. Ротенбурга на Фуль-дѣ; уже тамъ былъ мастеромъ и имѣлъ собственную мастерскую. Переселившись въ С.-Петербургъ былъ принятъ въ мастера и. ц. 5 ноября 1772 г.

**Мюрбергъ. Andreas Mürberg (Mührberg).**

Родомъ изъ Мозы въ Финляндіи, сынъ кантора; учился 7 лѣтъ у мастера Georg Kiander. Подмастерье въ 1774 г. Мастеръ и. ц. съ 18 іюля 1778 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

## И.

**Натеръ. Lorenz Natter.**

Зол. дѣлъ мастеръ изъ Бибераха, работавшій во Флоренціи и, по нѣкоторымъ заграничнымъ свѣдѣніямъ, въ С.-Петербургѣ, во второй половинѣ XVIII вѣка. Однако мы здѣсь никакихъ слѣдовъ о немъ не нашли.

**Невицъ. Peter Newitz.**

Сынъ Іоанна Невицъ. Ученикъ мастера В. Дункеля съ 1727—1734 г. Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г. Учениками его были: J. J. Baskiewitz съ 1746—1758 г. и С. Fröding съ 1751—1756 г.

**Нейбомъ. Peter Neubom (Ni-bom).**

Родомъ изъ Фридрихсгама. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ въ мастер-

ской вдовы мастера Элерса. Въ 1794 г. подмастерье; серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1798 г. Въ 1805 г. у него кончилъ ученіе Адамъ Кендигенъ.

**Нейкирхъ. Johann Neukirch.**

Мастеръ и. ц. съ 1 янв. 1768 г. Въ 1770 г. кончилъ у него ученіе I. Г. Фельдингъ.

**Нейманъ. Carl Gustav Neymann.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ портного. Съ 1762—1768 г. ученикъ мастера З. Г. Конрада. Мастеръ и. ц. съ 1775 г.

**Неймаркъ. Nermann Samuel Neumarck.**

Просить о принятіи его въ мастера и. ц. 18 янв. 1798 г.

**Неплингъ. David Neplin.**

Родомъ изъ Выборга; сынъ тамошняго гражданина. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 іюля 1796 г. Умеръ въ 1814 г. Сынъ его Симонъ учился у него и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

**Нессинъ. Andreas Nessin (Nessien).**

Родомъ изъ Выборга, откуда прибылъ съ паспортомъ отъ 1784 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 янв. 1796 г.



*Серебро изъ Митавскаго сервиза, фаб. Ю. Лундта.*

*Service du XVIII-e s. en argent, par J. Lundt.*

**Нигольмъ. Peter Nieholm.**

Просить о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1802 г. Упомянуть какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1825 г.

**Нигольмъ. Carl Christoph Nyholm.**

Родомъ изъ Копенгагена. Въ 1808 г. упомянуть какъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Ушелъ изъ цеха въ 1820 г. Держалъ мастерскую еще въ 1828 г.

**Никола. Antoine Nicolas.**

Переселился въ С.-Петербургъ съ охранной грамотой 25/13 июня 1807 г., выданной ему посланникомъ, графомъ Лендорфомъ. Зол. дѣл. и галантерейный мастеръ и. ц. съ 1798 г. Въ 1822 г. помощникъ старосты, а съ 1824—1825 г. цеховой старосты. Съ 1803 по 1831, болѣе семи человѣкъ кончили у него ученье.

**Нильсонъ. Christian Nielson.**

Родомъ изъ Копенгагена. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1777 г. Въ 1788 г. помощникъ старосты, а въ 1789—1790 г. цеховой старосты. Съ 1787 по 1797 г. у него 3 ученика кончили ученье.

**Нильсонъ. Matthias Warnihim Nilson** (то же: Nathan W. Nilson).

Родомъ изъ Карлстада въ Швецію. Галантерейный мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Умеръ въ 1790 г.

**Новакъ. Joseph Nowack.**

Родомъ изъ Праги. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1787 г.

**Новакъ. Franz Nowack.**

Родомъ изъ Праги. Вѣроятно братъ предыдущаго. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1783 г. Съ 1788 по 1800 г. 4 ученика кончили у него ученье.

**Нодр. Pierre Naudé.**

Мастеръ и. ц. въ 1734 и 1740 гг.; ученикомъ его былъ Стефанъ Адамъ.

**Норманъ. Jacob Norman.**

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1741 г.

**Норстремъ. Peter Norström.**

Ученикъ І. Ф. Дункеля; подмастерье въ 1752 г. Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Помощникъ цеховаго старосты

съ 1771 по 1778 г., умеръ до 1786 г. Съ 1766 по 1780 г. 3 ученика кончили у него ученье.

**Норстремъ. Johann Friedrich Norström.**

Ученикъ мастера І. Ф. Дункеля до 1752 г. Потомъ мастеръ и. ц. Его ученикъ Цвенгофъ кончилъ у него ученье въ 1761 г.

**О.**

**Обергъ. Johann Aberg (Oberg).**

Шведъ, родомъ изъ Борго. Серебр. дѣлъ мастеръ съ 7 янв. 1786 г. Ученикъ его J. Teschke подмастерье въ 1788 г.

**Окербломъ. Johann Heinrich Ockerblom (Ackerblom).**

**IA**

Родился около 1763 г. въ Уганиме въ Карелии. Сынъ земскаго писаря. Съ 1773 по 1780 ученикъ мастера Claes Johann Ehlers. Съ 1780 по 1790 г. подмастерье. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1790 г. Работалъ для Имп. Двора: Умеръ въ 1827 г. Учениками его были: С. Н. Оckerblom 1791—1796; A. Kiljuin до 1801 г.; B. I. Ziliakus до 1802 г.; M. Laukander до 1805 г.; Johann Lilieberg до 1822 г.; G. M. Ockerblom до 1827 г. и J. Mura до 1827 г.

**Окербломъ. Carl Heinrich Ockerblom.**

Родился около 1780 г. Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1791 по 1796 г. учился у J. H. Ockerblom'a. Съ 1796 по 1804 г. подмастерье; сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1804 г. Въ 1806 г. имѣлъ паспортъ изъ Выборга. Работалъ еще въ 1808 г. Онъ имѣлъ двухъ учениковъ: M. Bönberg и P. Silvernör.

**Окербломъ. Johann Friedrich Ockerblom.**

**IO**

**I·F·O**

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ Юганна Генриха О., былъ до 1817 г. ученикомъ С. А. Jantzen'a. Съ 1817 г.



Табакерка XVIII в. раб. Позье.  
*Tabatière du XVIII-e s. par Pausid.*

подмастерье, потомъ серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. Съ 1825 г. неоднократно работалъ для Имп. Двора. Особенно много заказовъ онъ получилъ въ 1834-1839 гг. Умеръ въ 1840 г.

**Окерманъ. Andreas Ockermann**  
(Ackermann).

Шведскій подданный. Имѣлъ паспортъ изъ г. Дерпта съ окт. 1804 г. Мастеръ и. ц. съ окт. 1805 г.

**Оксманъ. Johann Oxmann.**

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

**Оксманъ. Heinrich Oxmann.**

Вѣроятно братъ предыдущаго. Съ 1719 по 1727 г. ученикъ мастера Johann Jasper'a. Въ 1750 г. цеховой староста. Учениками его были F. van Wuntzel съ 1748 по 1751 г. и H. Munnee съ 1751 по 1755 г.

**Ола. Daniel Ohla.**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1799 г. Въ 1805 г. имѣлъ прусскій паспортъ. Въ цехѣ еще въ 1832 г.

**Олофсонъ. George Friedrich Oloffson.**

Родился въ Перновѣ, Лифляндской губ. Сынъ приказчика. Мастеръ и. ц. съ 9 ноября 1780 г.

**Омонъ. Athanase Omont.**

Родился въ Парижѣ. Мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

**Опманъ. Heinrich Ormann.**

Мастеръ и. ц. съ января 1735 г.

**Оротъ. Auroté**

Родомъ французъ. Одинъ изъ лучшихъ оправщиковъ (*metteur en oeuvre*). Получилъ по рекомендаціи ювелира Позье порученіе отъ Бедкаго работать съ Позье надъ Императорской короной Екатерины II въ 1762 г. Онъ не состоялъ въ цехѣ.

**Осоланусъ. Carl Osolanus.**

Родомъ изъ Тюрсовы въ Финляндіи. Въ теченіе 5 лѣтъ ученикомъ мастера W. Donath. Подмастерье въ мартѣ 1793 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1823 г. Съ 1805 по 1823 г. у него кончили ученіе 4 ученика. Jacob Osolanus, вѣроятно его сынъ, былъ ювелиромъ, мастеромъ и. ц. и въ 1830 г. цеховымъ старостой.

**Отто. Gustav George Otto.**

Родомъ изъ г. Ревеля. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г.

П.

**Пазуловъ.**

Придворный ювелиръ въ С.-Петербургѣ (1721—1723) (См. М. И. Семевскій, Царица Екатерина Алексѣевна 1692—1724. С.-Птб. 1884).

**Паландеръ. Andreas Wilhelm Pallander.**

Родомъ изъ Финляндіи. Съ 1786 по 1792 г. ученикъ Р. Armann'a. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Другой Паландеръ, Carl Gustav, изъ Выборга, учился у мастера P. Solitander и сдѣлался въ 1793 г. подмастерьемъ.

**Паландеръ. Gabriel Burchard Palander.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. G. Scharff'a. Въ январѣ 1802 г. подмастерье; мастеръ и. ц. съ 1804 г.



**Пальмъ. Adam Palm (Ballm).**

Принятъ въ ученики и. ц. въ 1734 г. Подмастерье съ 1739 по 1748 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 9 июня 1748 г.

**Пальмъ. Carl Gustav Palm.**

Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 июля 1749 г. Получать въ 1753 г. заказы отъ придворной конторы. Съ 1754 по 1759 г. зильбердинеръ Высочайшаго Двора. Нѣкоторые вещи его работы хранятся въ кладовыхъ Зимняго дворца.

**Пальмъ. Johann Reinhold Palm.**

Сынъ одного изъ предыдущихъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера J. Dusc'a до 1773 г. Кажется, что былъ потомъ принятъ въ мастера и. ц. и что работалъ еще въ 1825 г., т. к. въ этомъ году упоминается мастеръ Иванъ Пальмъ.

**Паннашъ. Emanuel George Pannasch.**

Имѣлъ Саксонскій паспортъ съ 1796 г. Принятъ въ мастера и. ц. въ 1809 г. Съ 1809 по 1820 г. не имѣлъ собственной мастерской какъ зол. дѣлъ мастеръ, а занимался одинъ, какъ эмальеръ и живописецъ на эмали. Въ теченіе этого времени онъ жилъ въ столицѣ. Съ 1821 по 1833 г. онъ почти исключительно занимался выдѣлываніемъ орденскихъ знаковъ.

**Папе. Alexander Friedrich Pape (Pappe).**

Родился въ С.-Петербургѣ. Съ 1794 по 1799 г. ученикъ зол. дѣлъ мастера Шрамма. Въ 1808 г. упомянутъ между мастерами и. ц. Другой Папе, Христіанъ, вѣроятно братъ предыдущаго, былъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера Ташнера и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

**Паскевичъ. Andreas Paskewitz (Paschkovitz).**

Имѣлъ паспортъ отъ Германскаго Императора съ 1791 г. Галантер. мастеръ и. ц. Съ 18 янв. 1798 г. Въ 1805 г. у него кончили ученіе В. Фалькъ и Г. Ганъ.

**Пауеръ. Leopold Pauer.**

Мастеръ и. ц. съ 9 июня 1748 г.

**Пеллегрини. Lüdvig Michael Pellegrino.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился до 1804 г. у галантер. мастера F. L. Wilhelm. Въ 1809 г. упомянутъ какъ мастеръ и. ц.

**Переславской. Сидоръ Никоновъ.**

Изъ дворовыхъ людей отст. полковника Сергѣя Шкурина. Родился въ 1763 г. Приписался въ Вѣчный Русскій Цехъ въ 1810 по 1811 г.

**Петерсенъ. Peter Petersen.**

Родомъ изъ Копенгагена. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 4 окт. 1788 г. До 1796 г. у него учился I. Бломъ. Онъ имѣлъ свою мастерскую на Адмиральской улицѣ въ домѣ № 89, и умеръ въ 1800 г., оставивъ вдову.

**Петманъ. Heinrich Petmann.**

## PETMAN

Родомъ шведъ. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1805 г. Умеръ 2 апр. 1818 г. оставивъ вдову Juliane Petmann, рожд. Krlck и сына Генриха, коего опекуны были мастера I. Окербломъ и Г. Стангъ. Петманъ работалъ для Высочайшаго Двора.

**Петрешъ. Petresch (Petrasch).**  
Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Упоминается еще въ 1825 г.

**Пецъ. Friedrich Wilhelm Paetz (Betz).**

Родомъ изъ Франкенгаузена. Ученикъ мастеровъ Рейнгарда и Кюне. Подмастерье въ 1800 г. Галантер. мастеръ съ дек. 1814 или 1816 г.

**Пипенбергъ. Otto Jhoann Püpenberg (Pippenberg).**

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 16 июля 1780 г.

**Пицкеръ. Johann Friedrich Pietzker.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Датскій поданный. Съ 1792 по 1797 г. ученикъ мастера Г. Г. Лемана. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1802 г. Това-



Табажерка XVIII в. раб. Позье  
Tabatière du XVIII-e s. par Pauzié.

рищъ старосты въ 1810 и 1811 гг., а въ 1814 г. цеховой староста. До 1804 г. его ученикомъ былъ Paul Montendre.

**Пицкеръ. Carl Heinrich Pietzker.**

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера Лемана до 1798 г.; потомъ ювелиръ и мастеръ и. ц. Работалъ еще въ 1821 г. Третій братъ: Gottlieb Pietzker, родившійся въ С.-Петербургѣ, былъ ученикомъ галантер. мастера Франка и сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

**Позье. Jérémie Pauzié.**

Родился въ сентябрѣ 1716 г. въ Женевѣ. Сынъ Etienne Pauzié и Suzanne Bouvero. Женатъ былъ на Madeleine-Marie N. N., вѣмка изъ Лифляндск. губ. Его записки изданы на русскомъ языкѣ въ Русской Старинѣ 1870 г., откуда мы почерпнули слѣдующія свѣдѣнія. Въ 1729 г. тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ пѣшкомъ проходить вмѣстѣ съ отцомъ своимъ всю Швейцарію, Германію, Голландію, садится въ Гамбургъ на корабль и приплываетъ въ С.-Петербургъ, въ томъ же 1729 г. въ царствованіе Петра II. Дворъ въ Москвѣ, и оба Позье отправляются туда, гдѣ и находился братъ отца Pierre P., служившій хирургомъ. Онъ рекомендуетъ родственниковъ бригадиръ Ролану и тотъ записываетъ молодого II. сержантомъ въ армейскій полкъ, и от-

правляется съ обоими П. въ Архангельскъ. Такъ какъ онъ скоро послѣ прибытія туда умираетъ, оба Позье возвращаются опять въ Москву, гдѣ отецъ умираетъ въ 1731 г. Передъ смертью отцу еще удалось заключить договоръ объ отдачѣ сына на семь лѣтъ въ ученіе въ С.-Петербургъ къ придворному брильянщику французу Gravelo, гдѣ онъ остался ученикомъ и подмастерьемъ до 1740 г. Первую свою собственную мастерскую II. открываетъ въ 1740 г. въ артиллерійскомъ кварталѣ (нынѣшняя Литейная часть). Еврей Либманъ, который пользовался большимъ почетомъ при дворѣ регента Бирона, олождаетъ ему средства на это и доставляетъ ему заказы и работу. Спедіальность его заключалась въ рѣзкѣ и одѣлкѣ камней; но онъ работалъ и какъ зол. дѣль мастеръ. Искусство въ работѣ, акуратность въ исполненіи, честность и готовность оказывать кредитъ заказчикамъ привлекали къ нему много заказовъ. Императрица Анна Иоанновна, Регентша Анна Леопольдовна, Императрица Елисавета, Императоръ Петръ III и Императрица Екатерина II послѣдовательно дѣлаютъ ему заказы, часто призываютъ его къ себѣ, говорятъ съ нимъ. Особенно милостиво относится къ нему Имп. Елизавета Петровна. Вслѣдъ за особами Царской фамиліи съ Позье входятъ въ частыя сношенія временщики каждаго новаго правленія: Биронъ, Левенвольде, Линаръ, Лестокъ, Шувазовы, Воронцовы, Разумовскіе, Принцъ Георгъ Голштейнскій и его семейство, Полятовскій, братья Орловы, — все это его заказчики, знакомые, даже хорошіе пріятель какъ напр. гр. Лестокъ. Представители иностранныхъ дворовъ при русск. дворѣ также его хорошо знаютъ, какъ напр. гр. Эстергази. Въ послѣдніе годы царствованія Имп. Елисаветы Петровны бывали случаи, когда II. является посредникомъ въ сношеніяхъ великаго канцлера Россіи съ Императрицею. Пять перемѣнъ правленій совершаются на глазахъ Позье, въ бытность его при русск. дворѣ. Но онъ такъ остороженъ, такъ ловокъ и обладаетъ такимъ тактомъ, что онъ не попалъ въ какія либо интриги. Въ 1742 г. II. дѣлаетъ по приказанію Императрицы брильянтовую звѣзду Св. Андрея для Принца Моріяда Саксонскаго. О другихъ работахъ онъ самъ сообщаетъ: «часто нуждались въ богатыхъ табакеркахъ и кольцахъ, на подарки иностраннымъ министрамъ. Эти порученія Императрица Елисавета давала канцлеру Воронцову. Тотъ ни къ кому не обращался, какъ только ко мнѣ». — Въ 1750 г. II. поѣхалъ въ отпускъ въ Швейцарію и привезъ изъ путешествія для Императрицы много драгоценныхъ вещей на 12.000 руб.; Петръ III сейчасъ послѣ вступленія на престолъ далъ Позье чинъ бригадира. Въ

царствованіе Имп. Елизаветы, Позъ вступилъ въ компанію съ соотечественникомъ своимъ женецземъ Louis David Duval на 4 года, но былъ радъ когда освободился отъ этого товарища, впаваго въ упоминательство.

Тотчасъ по востшествіи на престолъ Императрицы Екатерины II, Позъ подучилъ отъ нея лично приказъ «разломать все, что окажется не въ современномъ вкусь и употребить на новую корону, которую она желала имѣть къ коронаціи». «Я выбралъ между вещами все, что могло годиться на эту работу, и отобралъ всѣ самые большіе камни». Въ коронѣ оказалось пять фунтовъ вѣсу. Позъ получилъ за работу 50.000 рублей. Въ томъ же 1762 г. онъ сдѣлалъ въ теченіе двухъ недѣль брилліантовую звѣзду Св. Андрея, предназначенную для Понятовскаго.

Для особенно цѣнныхъ предметовъ II. имѣлъ привычку сперва дѣлать восковую модель. Объ этомъ онъ пишетъ: «Я рѣшилъ, что прежде, чѣмъ дѣлать самую работу, необходимо сдѣлать модель изъ воска, причемъ расположить на ней брилліанты такимъ образомъ, чтобы можно было судить о вещи такъ же хорошо, какъ будто она была уже отдѣлана».

Въ виду частыхъ обмановъ, которыми онъ подвергался со стороны многихъ изъ его заказчиковъ, даже вельможъ русскихъ, Позъ, испуганный мыслью потерять послѣдній капиталъ, нажитый тридцатилѣтнимъ упорнымъ трудомъ, рѣшилъ оставить навсегда Россію. Онъ отдалъ свой магазинъ своимъ прикащикамъ Матию и Ваутаху, и подъ видомъ кратковременнаго отпуска, уѣзжаетъ въ январѣ 1764 г. съ титуломъ придворнаго ювелира изъ Россіи, съ женою, взрослыми дочерьми и съ капиталомъ. Капиталъ этотъ далъ ему возможность мирно прожить около 15 лѣтъ на своей родинѣ въ Швейцаріи, гдѣ онъ и умеръ 2 или 30 декабря 1779 г.

Клеймо Позъ не извѣстно. Можетъ быть, что онъ какъ ювелиръ, не состоявшій мастеромъ цеха, совсѣмъ не употреблялъ клейма. Тѣмъ не менѣе мы можемъ съ извѣстной увѣренностью предполагать, что нѣкоторыя вещи безъ всякихъ клеймъ хранятся въ Имп. Эрмитажѣ и въ Бриллиантовой Комнатѣ Зимняго Дворца — его работы.

Помо. Hermann Friedrich Pomo.



Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1 марта 1770 г. Съ 1787 г. по 1789 г.

него кончили ученіе: Г. Ф. Помо, II. I. Лети и Г. Шмидтъ.

Помо. Georg Friedrich Pomo.

Сынъ или племянникъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился у Г. Ф. Помо; подмастерье съ 1787 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 мая 1797 г. Въ 1811 г. помощникъ цехов. старосты. Въ цехѣ еще въ 1823 г.

Потатъ. Johann Potatz (Bodaz).

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Съ 1760 — 1774 были его учениками: Q. Stoppe, J. P. Urban и François Cormerie.

Потейнъ. Paul Potein.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Умеръ до 1786 г. Съ 1760 по 1777 г. его учениками были: S. P. Klimpsch, P. Grün, Schröder.

Прагстъ. Johann Christian Pragst.

**PRAGST**

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ 1791 г. Ремеслу онъ обучался вѣроятно въ Ригѣ, откуда прибылъ въ С.-Петербургъ. Неоднократно онъ работалъ для придворной конторы. Съ 1799 по 1829 г. шесть человекъ кончили у него ученіе подмастерьями. Впоследствии въ и. ц. было еще три мастера, носившихъ фамилію Прагстъ.



Табакерка XVIII в. фаб. Позъ  
Tabatière du XVIII-e s. fab. Pausid.

**Прейсъ. Carl Christian Preiss.**

Родомъ Саксонецъ; родился въ Моск-  
вѣ. Зол. дѣлъ мастеръ съ 13 июля 1794 г.  
Въ 1822 г. отказался принять должность  
товарища цех. старосты и поэтому дол-  
женъ былъ уплатить штрафъ.

Съ 1805 по 1824 г. три человека кон-  
чили у него учение подмастерьями.

**Провансаль. Francois Proven-  
cal.**

Родился въ Берлинѣ. Приѣхалъ съ  
паспортомъ изъ Риги съ 1780 г. Ма-  
стеръ н. ц. съ 10 окт. 1787 г. Въ цехѣ  
еще въ 1808 г.

**Пюнгеръ. Pünger.**

Мастеръ н. ц. съ 1813 г.

**Р.**

**Разумовъ, Федоръ.**

Принадлежить къ первымъ «сереб-  
ряникамъ», поселившимся по приказу  
Петра Великаго въ новой столицѣ.  
Съ двадцатыхъ годовъ XVIII стол. до  
1738 г. онъ исполнялъ заказы для Двора,  
состоявшие изъ разной серебр. посуды,  
какъ шпатель, солонки, флаги и пр.  
Почти всѣ вещи его работы вполнѣ-  
ствіи были отданы придворной конто-  
рой въ сплавъ.

**Ракманъ. Johann Rackmann.**

Родомъ изъ Кексгольма. Мастеръ  
н. ц. около 1800 г. Имѣлъ русскій  
паспортъ съ 1803 г.

**Рамстейнъ. Balthasar Gideon  
Ramstein.**

Въ теченіе 7 лѣтъ былъ ученикомъ  
мастера В. В. Гильдебрандта съ 1744 по  
1751. Потомъ мастеръ н. ц.

**Рамстейнъ. Johann Ramstein.**

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ  
гранильщика. Учился у мастера Р.  
Norström'a. Въ 1773 г. подмастерье.  
Зол. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 1786 г.  
Въ 1811 и 1813 г.г. его вдова полу-  
чала пособие отъ цеха.

**Рахъ. Johann Diedrich Ra-  
chau.**

Мастеръ н. ц. Имѣлъ русскій пас-  
портъ съ 1809 г.

**Регенштейнъ Regenstein.**

Мастеръ н. ц. съ 1813 г.

**Редеръ. Carl Friedrich Röder.**

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи.  
Ученикъ мастера Ф. Мерца. Подма-  
стерье въ 1802 г. Зол. дѣлъ мастеръ  
н. ц. съ 1812 г. Его вдова продол-  
жаетъ дѣло и держитъ мастерскую  
еще въ 1825 г.

**Редингъ. Caspar Isaac Rödning**

Родомъ шведъ. Мастеръ н. ц. съ  
29 янв. 1778 г.

**Резлеръ. Rösler.**

Мастеръ н. ц. съ 1799 г.

**Реймеръ. Johann Reymmer.**

Мастеръ н. ц. въ 1718 г., когда онъ  
вписалъ въ цехъ своего ученика Jacob  
Körping.

**Реймеръ. Friedrich Carl Rei-  
mer.**

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 15 апр.  
1792 г.; ученикомъ его былъ до 1795 г.  
J. Schmidt.

**Рейнгардтъ. August Wilhelm  
Reinhardt.**

Родомъ изъ Артерна въ графствѣ  
Мансфельдъ. Галантер. мастеръ съ  
8 авг. 1789 г. Въ 1799 г. помощникъ  
цехов. старосты. Умеръ въ 1800 г.

Съ 1796 по 1800 г. у него кончили  
ученіе подмастерьями 6 учениковъ.

**Рейнгардъ. August Wilhelm  
Reinhard.**

Родомъ изъ Саксоніи. Галантерейн.  
мастеръ н. ц. Въ 1805 г. кончили у  
него ученіе 2 ученика. Въ цехѣ еще  
въ 1808 г.

**Рейхардтъ. Friedrich Johann  
Reichardt.**

Родомъ изъ Ревеля. Ученикъ ма-  
стера Фалька. Серебр. дѣлъ мастеръ  
н. ц. съ 1798 г. Умеръ до 1819 г.

Его вдова Juliane Dorothea Reichardt,  
урожденная Sahr, родивш. въ С.-Пе-  
тербургѣ, дочь умершаго сер. дѣла  
мастера Tobias Christian Sahr, родомъ

изъ Гольштинія, получила въ 1819 г. право продолжать дѣло мужа и держать мастерскую.

**Рейхель. Christian Reichel.**

Родомъ изъ Саксоніи. Имѣлъ въ 1792 г. русскій паспортъ. Зол. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 9 дек. 1779 г. Помощникъ цехов. старосты въ 1793 г.

**Рейхъ. Christian Benjamin Reich.**

Сынъ Іоанна Якова Рейха. Съ 1777 г. ученикъ мастера J. F. Lang'a. Мастеръ н. ц. съ 1800 года. Умеръ въ 1807 г.

**Ренериусъ. Alexander Renarius**

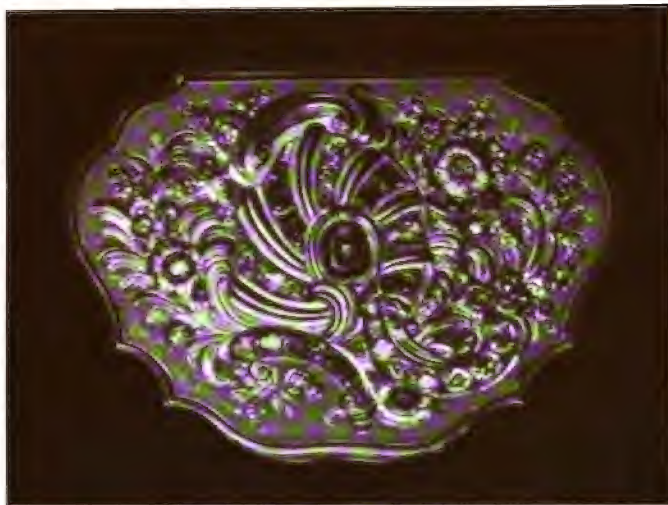
Родомъ изъ Сордавалы въ Финляндіи. Ученикъ мастера Дейхмана. Подмастерье въ 1776 г. Серебр. дѣлъ мастеръ н. ц. съ 1798 г.

**Ретмейеръ (Ретмверъ). Rettmeuer.**

Упоминается въ 1753 г. какъ «иноземскій зол. дѣлъ мастеръ». Дѣлалъ для Императрицы Елисаветы «кастрюльку для варенія помады», пробы 82, вѣсомъ 38 ф.

**Рецъ. Christian Reetz. d. Aeltere.**

Мастеръ н. ц. и помощникъ цехов. старосты въ 1762 г.



*Tabakерка XVIII в.  
рѣб. Позье.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par Pansid.*

**Рейхъ. Jacob Gottlieb Reich.**

Родомъ изъ Дрездена. Саксонскій паспортъ съ 1786 г. Упомянутъ какъ граверный мастеръ н. ц. въ 1806 г.

**Ремеръ. Johann Remer.**

Мастеръ н. ц. съ 1735 г.

**Ремплеръ. Christoph Andreas Roempler.**

Родомъ изъ Саксоніи. Галантер. мастеръ н. ц. съ 1793 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Его ученикъ Г. Кремеръ сдѣлалъ подмастерьемъ въ 1797 г.

**Рецъ. Christian Reetz d. Jüngere.**

Мастеръ н. ц. съ 20 дек. 1764 г. Въ 1776—1777 г. помощникъ старосты; съ 1777 по 1786 г. цеховой староста. Вышелъ изъ цеха въ 1787 г.

Его ученики J. Holtzer и Chr. Reetz дѣлались подмастерьями, первый въ 1772 г., второй въ 1782 г.

**Рецъ. Christian Reetz.**

Сынъ предыдущаго; учился у отца; въ 1782 г. подмастерье; мастеръ н. ц. съ 1800 г.

**Реetz. Christoph Reetz.**

Родомъ изъ Дессау. Прусскій паспортъ съ 1797 г. Граверный мастеръ и. ц. съ 1800 г.

**Риваге. Jonas Ernst Riwage.**

Шведъ, родомъ изъ Енкеппинга. Приѣхалъ съ паспортомъ изъ Данцига съ 1778 г. Серебр. дѣлъ и галантерейн. мастеръ и. ц. съ 15 августа 1782 г. Въ цехъ еще въ 1827 г.

**Рингъ. Andreas Gottfried Ring.**

Шведъ, родомъ изъ Фридрихсгама. Учился 5 лѣтъ у мастера Капмарскъ въ 1795 г. подмастерье. Мастеръ и. ц. съ 1800 года. Работаетъ еще въ 1818 г.

**Рислеръ. Peter Matthias Rissler.**

Зол. дѣлъ и галантер. мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г. Помощникъ цехов.



*Табакевка XVIII в.  
рзб. Позье*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par Puzosé.*

**Риваге. Carl Ernst Riwage.**

Сынъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился ремеслу у отца. Подмастерье въ 1806 г. Потомъ зол. дѣлъ мастеръ и. ц. Работаетъ еще въ 1836 г.

**Рикерсъ. Carl Gottfried Rickers.**

Родомъ изъ Нарвы. Мастеръ и. ц. съ 24 янв. 1785 г.

**Рингель. Carl Ringel.**

Мастеръ и. ц. съ 1765 г.

**Рингель. Jacob Ringel.**

Родился въ Москвѣ. Мастеръ и. ц. съ мая 1806 г.

старосты въ 1791 г. Въ цехъ еще въ 1808 г. Съ 1794 по 1804 г. у него кончили учение 4 ученика.

**Рислеръ. Peter B. Rissler.**

Сынъ предыдущаго; родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

**Рислеръ. Johann Peter (Friedrich) Rissler.**

Братъ предыдущаго. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у отца. Подмастерье въ 1799 г. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Въ 1810 г. цехъ его оштрафовалъ на 30 рублей за оскорбленіе трехъ цеховыхъ старостъ.



**Робберсъ.** Nicolaus Hermann Robbers (Ropers, Roppert, Rubbers).

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. У него кончили учение подмастерьями: Н. Fensky въ 1750 году и А. Hødk въ 1765 г.

**Ровинкъ.** Wilhelm Joachim Rowinck.

Родомъ изъ Гамбурга. Мастеръ и. ц. съ 23 окт. 1777 г. Цеховой староста въ 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Въ 1778 и 1779 г.г. кончили у него учение G. W. Watty и S. Lundt.

**Розеттъ.** Johann Rosett.

Родился и учился ремеслу въ Москвѣ. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г. Находился въ 1808 г. въ Москвѣ.

**Рознеръ.** Friedrich Christian Rosner.

Родомъ изъ Вѣны. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 16 янв. 1788 г. Въ цехѣ еще въ 1798 г.

**Рокентинъ.**

Ювелиръ работавшій въ первой половинѣ XVIII вѣка въ С.-Петербургѣ. М. И. Семеvскій въ своемъ сочиненіи «Царица Екатерина Алексѣевна» (Спб. 1884) сообщаетъ о немъ слѣдующее: «Дворъ (въ началѣ 1724 г.) былъ очень занятъ толками о крупномъ воровствѣ одного придворнаго брильянтика Рокентина, который укралъ множество драгоценныхъ камней, цѣною на 100.000 р., данные ему Меншиковымъ для сдѣланія изъ нихъ застѣжки для мантии Императрицы. Кн. Александръ Даниловичъ хотѣлъ презентовать застѣжку Екатеринѣ при ея коронаціи. Рокентинъ былъ битъ кнутомъ, заклеменъ и сосланъ въ Сибирь. Не будь онъ иностранецъ, его бы казнили».

**Роклинъ.** Matthias Rocklin.

Родомъ изъ Фридрихсгама. Ученикъ мастера Г. П. Энгельсона. Подмастерье въ 1803 г. Мастеръ (ювелиръ) и. ц. съ января 1806 г. Въ цехѣ еще въ 1821 г.

**Рокманъ.** Johann Rockmann.



Родомъ изъ Сордаваллы. Ученикъ мастера Jonas Sultoff'a. Подмастерье въ 1799 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ октября 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

**Рокманъ.** Thomas Rockmann.

Родомъ изъ Кексгольма. Ученикъ сер. дѣлъ мастера N. Bergquist'a. Подмастерье въ 1803 г. Вѣроятно потомъ сер. дѣлъ мастеръ и. ц.

**Роте.** Johann Heinrich Rothe.

Родился въ С.-Петербургѣ. Сынъ виноторговца. Ученикъ мастера I. Гасельгрена съ 1765 по 1772 г. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г. Работалъ еще въ 1786 г.

**Ротшеръ.** Johann Rothscher.

Ученикъ мастера Дункеля до 1744 г. Мастеръ и. ц. съ 25 октября 1746 г.

**Ротшеръ.** Peter Rothscher.

Съ 1737 по 1745 ученикъ мастера Г. Царта. Мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г.

**Руда.** Peter Ruda.

Родомъ изъ Стокгольма. Ученикъ мастера S. Eckström'a. Подмастерье въ 1787 г. Мастеръ и. ц. въ 1799 г.

**Руда.** Johann Friedrich Ruda.

Родомъ шведъ. Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у мастера J. W. Buch'a. Подмастерье въ 1795 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1801 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Рудольфъ.** David Rudolph.

Родомъ изъ Копенгагена. Галантер. мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г. Цехов. староста въ 1793 г. У него кончили учение въ 1794 и 1796 г.г. ученики: S. Wein и H. Brugger.

Рудольфъ. Carl Heinrich Rudolph.

Имѣлъ паспортъ изъ Стральзунда съ 1787 г. Зол. дѣлъ и галантерейный мастеръ и. ц. съ 21 янв. 1796 г. Товарищъ старосты въ 1778 и 1779 г.г. Цеховой староста съ 1820 по 1821 г. Съ 1802 по 1831 г. у него кончили учение подмастерьями около 25 учениковъ.

Рудольфъ. Wilhelm Rudolph.

Родомъ изъ Гессенъ-Касселя. Упомянутъ среди мастеровъ и. ц. въ 1808 г.

### С.

Сантоинъ. Santoin.

## SANTOIN

Вѣроятно финляндецъ. Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ въ 1811 г. Онъ получалъ мелкіе заказы отъ Придворной Канторы.

«Maître d'apprentissage». Ученикомъ его былъ: J. Freidenfeldt до 1789 г.

Сентъ-Бевъ. Nicolas Pierre Sainte-Beuve.

Галантер. мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г. Въ цехѣ еще въ 1793 г.

Сизовъ.

Сер. дѣлъ мастеръ. Упомянется около 1814 г. и работалъ для Высочайшаго Двора въ 1817 г. Его клеймо состоитъ изъ полной фамиліи СИЗОВЪ.

Въ 1825 г. еще въ живыхъ.

Силантьевъ, Евстафій.

(Стафей; Стахѣй Стаховъ С.).

«Изъ дворовыхъ Пошахонской помѣщицы Елены Фисарѣвой» (Писаревой?). Родился въ 1785 г. Приписался въ 1810 г. въ вѣчный русскій цехъ. Работалъ еще въ 1825 г.; преимущественно ризы.



Табакерка XVIII в.,  
раб. Позве.

Tabatière du XVIII-e s.  
par Pauzid.

Сегенъ. François Seguin.

Родомъ изъ Парижа. Галантерейный мастеръ съ 9 дек. 1779 г. Помощникъ старосты и. ц. въ 1789 г.; цеховой староста въ 1790 г. Умеръ въ 1795 г. Онъ подписался самъ:

Скотте. Thomas Skotte.

Ганноверскій подданный, переселился съ семействомъ изъ Гамбурга въ С.-Петербургъ. Мастеръ и. ц. съ октября 1804 г. Онъ умеръ въ ноябрѣ 1817 года, оставивъ вдову Louisa урож.

Родомъ изъ Hannoverisch-Münden и трехъ дѣтей. Вдова его продолжала держать мастерскую до 1824 г.

**Соморинъ. Somorin.**

Мастеръ и. ц. съ 1800 г. Умеръ въ 1811 г.

**Спиндлеръ. Johann Heinrich Spindler.**

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 13 мая 1779 г.

**Стааркъ. David Staark.**

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

**Сталь. Ephraim Stahl.**

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1782 г.

**Стангъ. Gotthard Ferdinand Stang (Stange).**

**STANG**

Родомъ изъ Ревеля. Мастеръ и. ц. съ окт. 1806 г. Умеръ въ концѣ 1820 г. Вдова его продолжала еще нѣсколько лѣтъ держать мастерскую.

**Стейнбекъ. Ernst Steinbeck.**

Родомъ изъ г. Ены въ Саксоніи. Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Вышелъ изъ цеха въ 1819 г.

**Стефаницъ. Friedrich Julius Stephanitz.**

Переселился съ паспортомъ отъ Курфюрста Майнцскаго съ 1790 г. Галантер. мастеръ и. ц. съ 1793 г. Съ 1798 по 1805 г. у него кончили учение 4 ученика.

**Стефаницъ. Johann Gottfried (Gotthlif) Balthasar Stephanitz.**

Переселился съ саксонскимъ паспортомъ съ 1790 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 года. Въ цехѣ еще въ 1823 г.

**Стефаницъ. Johann Gottfried Stephanitz.**

Родомъ изъ Вальтерсгаузена въ Тюрингенѣ. Переселился съ паспортомъ изъ Любека. Учился 3 г. у предыдущаго (J. Stephanitz). Подмастерье въ 1798 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ января 1806 г. Вышелъ изъ цеха въ 1818 г.

**Стокгаузенъ. Christopher Stockhausen.**

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 17 окт. 1791 г.

**Стоппе. Carl Gottfried Stoppe.**

Родился въ С.-Петербургѣ; сынъ портного. Учился 6 лѣтъ у мастера J. Polatz. Подмастерье въ 1770 г. Мастеръ и. ц. съ 29 окт. 1771 г. Впоследствии нѣсколько лѣтъ былъ въ отъѣздѣ.

Другой Стоппе, Johann Stoppe, упоминается въ 1808 г. какъ мастеръ и помощникъ цехов. старосты.

**Стребергъ. Zacharias Strüberg.**

Родомъ шведъ. Галантерейн. мастеръ съ 12 окт. 1797 г.

**Стребергъ. Carl Matthias Strüberg (Strömberg).**

Родомъ изъ Гельсингфорса. Ученикъ мастера С. Godefroy. Въ 1797 г. подмастерье, а съ 1798 г. серебрян. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Стробергъ. Johann Friedrich Stroberg.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Прусскій подданный. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 окт. 1820 г. Въ цехѣ еще въ 1827 году.

**Стукманъ (Штукманъ). Stuckmann.**

Упомянутъ какъ сер. дѣлъ мастеръ работавшій въ 1783 г.

**Стюльбергеръ. Sebastian Stuelberger.**

Мастеръ и. ц. съ 1734 г. Учениками его были: А. Voorganschar до 1738 г. и F. E. Schmidt съ 1734 по 1740 г.

Стюндель. Johann Andreas  
Stuendel.

Мастеръ и. ц. съ 9 июня 1748 г.

Султоффъ. Jonas (Johann) Sul-  
toff.

Родомъ изъ Гельсингфорса. Учился  
съ 1764 по 1771 г. у мастера Е. Hag-  
stadt. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ  
1780 г. Умеръ въ 1876 г., оставивъ  
вдову Бригитту С. и дочь Каролину.  
Съ 1787 по 1806 г. у него кончили уче-  
ніе семь учениковъ. Кромѣ нихъ ра-  
боталъ для него мастеръ Eric Hietelin.

Сутловъ, К.

Сер. дѣлъ мастеръ конда XVIII в.,  
о которомъ упоминается иногда въ  
описяхъ Императорскихъ Дворцовыхъ  
кладовыхъ. Его клеймо вѣроятно то,  
которое состоитъ изъ буквъ CS.

Сухотинъ.

Упоминается какъ серебрян. дѣлъ  
мастеръ въ С.-Петербурѣ въ 1721—  
1723 г.г.

Т.

Тавониусъ. Johann Emanuel Ta-  
vonius.

Родился въ С.-Петербурѣ. Родомъ  
шведъ. Ученикъ мастера J. Scharff.  
Подмастерье въ 1788 г. Галантерейный  
мастеръ съ 13 окт. 1796 г.

Тальквистъ. Anton Talquist  
(alias Joachim).

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 1799 г.  
Въ цехѣ еще въ 1804 г.

Тамолинъ. Carl Johann Tamelin.

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. Учениками  
его были: Е. Gramm 1736—1740 г.;  
С. Forsmann до 1748 г.; А. Tamelin  
съ 1751 по 1758 г. Abr. van Wuntzel съ  
1753 по 1758 г.; Anton van Wuntzel до  
1763 г.

Ташнеръ. Hieronymus Friedrich  
Taschner.

Родомъ изъ Эрфурта. Зол. дѣлъ ма-  
стеръ съ 18 янв. 1786 г. Уѣхалъ изъ

С.-Петербурга въ 1795 г. Клеймо, на-  
ходящееся на табакеркѣ № 4065 въ  
Имп. Эрмитажѣ, вѣроятно его имен-  
никъ.

Тегертъ. Christian Tägert.

Сынъ Христиана Т. Учился съ  
1752—1756 у мастера J. Schlosweg.  
Мастеръ и. ц. съ 4 дек. 1761 г. Въ  
цехѣ еще въ 1771 г.

Теннеръ. Paul Magnus Tenner.

TENNER *Tenner*

\* Родился въ г. Дерптѣ Лифляндской  
губ. и переселился въ 1803 г. въ  
С.-Петербургъ, гдѣ былъ принятъ въ  
и. ц. сер. дѣлъ мастеромъ. Въ 1808 г.  
онъ сдѣлался придворнымъ мастеромъ  
и исполнилъ впоследствии чрезвы-  
чайно много заказовъ Придворной  
Канцелярии. Въ 1808 г. мастеръ Prags  
жаловался цеху, что Теннеръ поста-  
вилъ свое клеймо на издѣлія работы  
его, Прагста, не имѣя на то позволе-  
нія. Противники помирились и Тен-  
неръ уплатилъ штрафъ. Онъ умеръ  
въ 1819 г., оставивъ вдову Анна Renate  
Tenner, родомъ изъ Данцига, которая,  
кажется, продолжала держать мастер-  
скую покойнаго мужа еще нѣсколько  
лѣтъ. Отъ Теннера до насъ дошло два  
клейма.

Теремень. Franz Claude The-  
remin.

Галантерейный мастеръ и. ц. съ  
15 янв. 1795 г. Съ 1799 по 1800 г. у  
него кончили ученіе четыре ученика.

Теремень. Peter Theremin.

Мастеръ и. ц. Цеховой староста  
съ апрѣля 1800 до мая 1801 г. Клеймо  
находящееся на табакеркѣ, № 4062 вѣ-  
роятно его именникъ.

Тидеманъ. Johann D. Tiedemann.

TN TIDEMAN

Прибылъ изъ Любека. Мастеръ и. ц.  
съ января 1805 г. Онъ довольно часто



*Золотая чернильница  
фаб. Помо (XVIII в.).*

*Encrrier en or,  
fab Помо (XVIII-e s.).*

получалъ заказы отъ Придворной Конторы и былъ еще въ живыхъ въ 1814 г. Намъ извѣстны три его клейма: «именникъ» съ буквами I. T и выше-приведенныя.

**Тиландеръ. Gabriel Tillander.**

Родомъ шведъ. Мастеръ и. ц. съ января 1804 г. Въ дехѣ еще въ 1808 г.

**Тиль. Stephan Thiel.**

Родомъ изъ Женевы. Мастеръ и. ц. съ 29 янв. 1778 г.

**Тиріони или Тиріонгъ. Michael Heinrich Tiriony (Tiriong).**

Родомъ изъ Копенгагена. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г.

**Толькемитъ. Siegmund Tolckemitt.**

Изъ литовской фамиліи, переселившейся въ Восточную Пруссію; находился сперва до 1759 г. какъ «вольный сер. дѣлъ подмастерье» въ придворной мастерской при зильбердинерѣ Карлѣ Палъмѣ. Въ 1760 г. 31 дек. его признали сер. дѣлъ мастеромъ и. ц. Умеръ до 1788 г. Съ 1765 по 1773 его ученикомъ былъ J. Ch. Brusch.

**Томасъ. Bernhard Tomas.**

Сынъ бумажнаго фабриканта Антона Томаса. Учился съ 1742 по 1748 г. у мастера W. Hildebrandt. Мастеръ и. ц. съ 11 июня 1752 г.

**Томасъ. Andreas Thomas.**

Упомянутъ въ 1765 г. какъ сер. дѣлъ мастеръ, починавшій вмѣстѣ съ мастеромъ Фейербахомъ разные предметы Царскаго серебра.

Тонъ. Andreas Thon.

Родомъ изъ Москвы, гдѣ жилъ въ 1783 г. Мастеръ и. ц. (ювелиръ) съ 15 апр. 1792 г. Цехов. староста въ 1818 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Трамплеръ. Johann Adam Trampler.

Имѣлъ паспортъ изъ Ревеля съ 1763 г. Въ 1810 г. и. ц. плотить за него казен. повинности. До 1818 г. занималъ должность цеховаго маклера. Умеръ въ январѣ 1821 г.

Трейдсфельдъ см. I. Фрейденфельдъ.

Мастеръ и. ц. съ 1797 г.

Трозинъ. Johann Michael Tro sien.

Родомъ изъ Данцига. Работалъ у мастера Креснера. Мастеръ и. ц. съ 9 янв. 1790 г.

Тункель см. Дункель.

Туринъ. Andreas Nicolaus Turin.

Родился въ Москвѣ. Сынъ кузнеца. Учился 7 лѣтъ у мастера I. N. Lund. Подмастерье въ 1781 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1788 г. Умеръ въ 1802 г. Оставилъ вдову и дочь.

Туртинъ. Johann Turtin.

Изъ Лифляндской губ., былъ потомъ въ Финляндіи. Ученикъ мастера Bergquist. Подмастерье въ 1792 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1794 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г.

Туртинъ. Johann Turtin.

Мастеръ и. ц. съ октября 1804 г. Другой Туртинъ, Александръ, просилъ въ 1795 г. о принятіи его въ сер. дѣлъ мастера и. ц.

У.

Удендаль. David Udendahl.

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

Удеръ. Uder.

Мастеръ и. ц. съ 1731 г.

Ульрихъ. Ulrich.

Галантерейн. мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Унгеръ. Hermann Gottlieb Unger.

**UNGER**

У него было два клейма; изъ которыхъ одно съ одной только буквой U въ квадратѣ.

Родомъ изъ Данцига. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Въ 1797 и 1798 г.г. помощникъ старосты, въ 1799 г. цехов. староста. Приблизительно до 1805 г. онъ доставилъ огромное число серебр. вещей для Императорскаго Двора. Считался отличнымъ и добросовѣстнымъ мастеромъ. Въ 1802 г. имъ былъ сдѣланъ, по заказу Придворной Конторы, большой сервизъ, который получилъ названіе «Походный сервизъ Унгера». Въ 1800 г. Унгеръ жилъ во 2 Адмирал. части, въ домѣ № 57, майора Зинина. Учениками его были: I. C. Krebs до 1789 г.; S. M. Wainicke до 1795 г.; N. Holmstaedt до 1799 г.; N. Lange до 1804 г.; и W. Vensentis до 1806 г.

Урведеръ. Peter Uhrweder.

Родомъ изъ Саколы въ Финляндіи, учился у мастера B. C. Schlepper. Подмастерье въ 1779 г. Сер. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 8 сент. 1788 г. Въ 1817 г. помощникъ старосты, въ 1818 г. цехов. староста. Съ 1797—98 три финляндца кончили у него учение.

Ф.

Фалькманъ. Falckmann.

Мастеръ и. ц. съ 15 окт. 1794 г.

Фалькъ. Wilhelm Falck.

Родился въ Выборгѣ. Ученикъ галантерейн. мастера Andreas Paskevitz. Подмастерье въ 1805 г.; а мастеръ и. ц. въ 1813 г.

Фаринъ. Carl Farin.

Родомъ изъ Варшавы. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Умеръ въ 1790 г.





**Фейербахъ. Johann Wendel Feuerbach.**

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 22 іюля 1749 г. Получалъ неоднократно крупные заказы отъ Придворной Конторы, преимущественно съ 1763 — 1767 г.

Въ 1763 г. онъ сдѣлалъ по приказанію Императрицы Екатерины II серебр. сервизъ вѣсомъ въ 2 пуда 39 ф, 21 зол., который былъ подаренъ ею княгинѣ Екатеринѣ Романовнѣ Дашковой. Часто онъ работалъ вмѣстѣ съ мастерами Кеппингомъ и Дюболономъ.

**Филиппинъ. Johann Philipp Philipin.**

Родомъ изъ Берлина. Мастеръ и. ц. съ 4 ноябр. 1776 г.

**Фишбахъ. Conrad Fischbach.**



Родомъ изъ Страсбурга. Мастеръ и. ц. съ 9 дек. 1779 г.

**Фишеръ. Jacob Bernhard Fischer.**

Родомъ изъ Ней-Бранденбурга. Мастеръ и. ц. съ 15 авг. 1782 г. Въ 1787 г. въ отъѣздѣ.



*Серебро изъ Митавскаго сервиза, XVIII в.,  
фаб. Ю. Лундта.*

*Service du XVIII-e s. en argent,  
par J. Lundt.*

**Фельшъ. Felsch.**

Мастеръ и. ц. съ 1799 г.

**Фена. Wilhelm Fena.**

Родился въ Альтонѣ. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

**Фенсъ. Fens (Vens).**

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 янв. 1795 г. Умеръ до 1805 г.

**Фишеръ. Johann Heinrich Fischer.**



Родомъ изъ Шахтера (Гессенъ-Кассель). Съ 1773 — 1780 ученикомъ мастера Р. Norström. Принятъ въ мастера и. ц. съ 1786 г. Въ цехѣ еще въ 1797 г.

**Фишеръ. Carl Christian Fischer.**

Мастеръ и. ц. — Въ 1808 г. въ отъѣздѣ.

Флеммингъ. Christian Carl Flemming.

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1800 г. Имѣлъ саксонскій паспортъ съ 1798 г.

Флеммингъ. Ludwig Flemming.

Родомъ изъ Артерна въ Саксоніи. Имѣлъ русск. паспортъ съ 1808 г. Галантер. мастеръ и. ц. о. 1810 г.

Фортманъ. Gottlieb Fortmann (Forsmann).

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1798 г. Имѣлъ мастерскую въ домѣ № 195 на Охтинской улицѣ. Его ученикъ W. G. Luderitz сдѣлался въ 1799 г. подмастерьемъ.

Франжусъ, Андрей. «Bengamen Frangas».

Такъ онъ самъ подписался. Родился въ Женевѣ въ 1758 г. Принявшій русск. подданство вступилъ въ 1811 г. въ вѣчный русскій цехъ.

Франкъ. Franz Jacob Franck.

Родился въ С.-Петербургѣ, сынъ датчанина, состоявшаго чиновникомъ на русской службѣ. Въ теченіе 7 лѣтъ ученикъ мастера Е. F. Meissner 'а. Подмастерье въ 1781 г. Зол. дѣлъ и галантерейный мастеръ съ 1790 г. Въ 1801 г. помощникъ, въ 1802 и 1803 г.г. товарищъ старосты, а въ 1804 г. це-

ховой староста. Умеръ въ 1819 г. Учениками его были G. Pietzker до 1799 г. и S. Kondunen до 1801 г. Его вдова Sophie Charlotte F. продолжаетъ держать мастерскую мужа и проситъ въ 1820 г. позволеніе у цеха клеймить работы изъ ся мастерской въ Монетномъ Департаментѣ. Ея ученикъ С. G. Lindeus кончилъ ученіе въ 1822 г.

Франкъ. Christian Ludwig Franck.

Принятъ какъ зол. дѣлъ мастеръ въ и. ц. 12 окт. 1797 г. Имѣлъ датскій паспортъ съ 1797 г. Съ 1803 — 1806 г. 3 ученика кончили у него ученіе.

Франкъ. Johann Carl Franck.

Мастеръ (ювелиръ) и. ц. съ 1798 г. Имѣлъ паспортъ изъ Данцига съ 1791 г. Въ цехѣ еще въ 1822 г.

Фрей. Rudolph Frey.

Родомъ изъ Шафгаузена. Мастеръ и. ц. съ 1786 г. Былъ галантерейнымъ мастеромъ и дизеле-ромъ.

Фрей. Carl Frey.

Галантер. мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г.



Табакерка XVIII в.,  
раб. Линке.

Tabatière du XVIII-e s.  
par Lincké.



П. Теннеръ: памятникъ графу Ка-  
менскому  
(вызолоченное серебро).

P. Tenner: monument du comte Ka-  
mensky  
(argent doré).



**Фрейденрейхъ. Karl Joseph Freudenreich.**

Мастеръ и. ц. съ 19 мая 1741 г.

**Фрейденфельдтъ. Johann Freidenfeldt. (Treidenfeldt).**

Учился у мастера François Seguin. Възбавствие дурного поведенія и такъ какъ Ф. бѣжалъ изъ мастерской мастеръ не хотѣлъ его произвести въ подмастерья. Въ 1797 г. 12 окт. онъ былъ принятъ галантерейн. мастеромъ въ и. ц.

**Фрейндъ. Friedrich Christian August Freund.**

Мастеръ и. ц. съ 1800 г. Имѣлъ паспортъ отъ Курфюрста Майнцаго съ 1791 г.

**Фрейштейнъ. Christian Freystein.**

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г. Въ 10 годахъ вышелъ изъ цеха и сдѣлался эконоомъ Англійскаго Клуба. Учениками его были: I. Hadtmann до 1775 г. и I. Michelson съ 1772—1770 г.

**Фридрихсенъ. Friedrichsen.**

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

**Фридрихсонъ. N. N. Friedrichson.**

Мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1702 г.

**Фризъ. Johann Fries (Friese, Friess).**

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 21 июля 1796 г. Его ученикъ А. F. Sikström кончилъ учение въ 1797 г.

**Фрисъ. N. N. Friess.**

Мастеръ и. ц. съ 1800 г.

**Фрискъ. Erik Frisk.**

(«Карлъ Фрискъ, Кирикъ Фраскъ, Фраксъ»).

Родомъ шведъ. Имѣлъ паспортъ отъ шведск. посланника графа Сте-

дингга съ 1804 г. Принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. въ 1805 г. Въ цехѣ еще въ 1825 г. Съ 1820—1825 у него кончили учение подмастерьями 6 человекъ (всѣ шведы).

**Фродингъ. Carl Froding.**

Въ теченіе 5 лѣтъ ученикомъ мастера Р. Nevitz'a. Въ 1756 г. подмастерье. Принятъ въ мастера и. ц. о. 1760 г. Его ученикъ I. Schwan кончилъ у него учение въ 1762 г.

**Фуберъ. Jean Baptiste Foubers.**

«Batteur d'or». Родился во Франціи въ 1748 г. Принявшій русское подданство вступилъ въ 1810/11 г. въ вѣчный цехъ.

**Фюкъ. Friedrich Fück.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ зол. дѣлъ мастера В. G. Lincke. Подмастерье въ 1796 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1800 г.

## К.

**Христерсонъ. Heinrick Christerson (Christenson).**

Прибылъ изъ Голландіи съ датскимъ паспортомъ съ 1801 г. Просить о принятіи его въ мастера и. ц. въ 1805 г. и былъ принятъ какъ граверный мастеръ въ 1806 г. Въ 1818 г. еще въ цехѣ.

## Ц.

**Цартъ. Johann Heinrich Zahrt.**

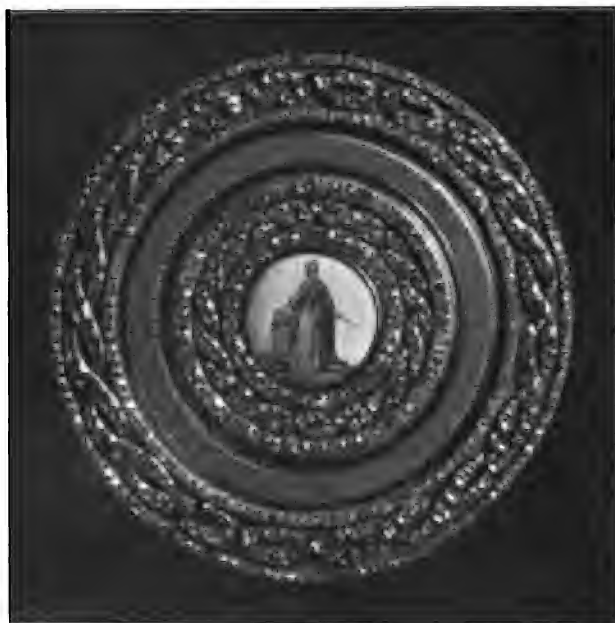
Мастеръ и. ц. съ 1731 г. Ученикомъ его былъ съ 1737—1745 Peter Rothscher.

**Цедерфлихтъ. Andreas Magnus Zederflicht.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Учился 5 лѣтъ у мастера Nowack; подмастерье въ 1795 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 12 окт. 1797.

**Цимерманъ. Jacob Zimmermann.**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 10 окт. 1787 г.



Табакерка XVIII в., раб. Шарфа. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

Цинкъ. Zinck.

Мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Ч.

Чистяковъ.

Въ 1768 подмастерье; однако получалъ мелкіе заказы отъ Придворной Канторы.

Ш.

Шарфъ. Johann Gottlieb Scharff.

Родился и учился ремесламъ въ Москвѣ. Галантер. мастеръ и. ц. съ 27 февр. 1772 г. Помощникъ старосты въ 1788 г. Цеховой староста въ 1798 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г. Шарфъ былъ отличнымъ ювелиромъ и работалъ иногда для ювелира С. G. Göbel (†). Въ Имп. Эрмитажѣ хранятся десять прелестныхъ табакерокъ его работы. Учениками его были С. F. Diederich съ 1773—1780 г. и G. B. Palander до 1802 г. На одной изъ вышеупомянутыхъ табакерокъ (№ 4471) С. G. Goebel даже выгравировалъ спереди: «Goebel à St. Pe-

tersbourg» хотя на ней находится клеймо Шарфа.

Шателенъ. Charles Antoine Chatelin.

Родомъ изъ Парижа. Родился въ 1743 г. Принятъ какъ граверный мастеръ въ и. ц. 15 апр. 1792 г. Въ 1810 г. принявшій русское подданство перешелъ въ русск. вѣщн. цехъ.

Шахтъ. Johann Friedrich Schacht.

Родился въ С.-Петербурѣ. Ученикъ мастера Кеско Cattau. Подмастерье въ 1788 г. Вѣроятно потомъ зол. дѣл. мастеръ и. ц.

Швейкартъ. Peter Schweickart.

Ученикъ мастера С. Lysse; въ 1736 г. подмастерье и. ц. Вѣроятно потомъ мастеръ.

Швейницъ. Carl August Schweinitz.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи. Учился съ 1791—1796 г. у мастера F. Mertz. Зол. дѣл. мастеръ и. ц. съ 1802 г. Въ цехѣ еще въ 1850 г.



**Швингъ. Georg Schwing.**

Упоминается какъ мастеръ и. ц. въ 1765 г.

**Швинтъ. Peter Schwint.**

Мастеръ и. ц. съ 28 сент. 1740 г.

**Шарпинель. Scharpinel.**

Мастеръ и. ц. съ 1724 г.

**Шейнъ. Andreas Schein.**

Родомъ изъ Мемеля. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ 1808 г.

**Шенборнъ. Schönborn.**

Мастеръ и. ц. съ 20 окт. 1802 г.

**Шеникъ. Salomon Dietrich Schönick (Schöneich).**

Родомъ изъ Данцига. Мастеръ и. ц. съ 29 сент. 1768 г. Въ цехѣ еще въ 1788 г.

**Шефферъ. Gabriel Schfäfer.**

Родомъ изъ Франкфурта Н. М. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 30 мая 1787 г.

**Шюцъ. Christian Ludwig Schiotz.**

Галантерейный мастеръ съ 18 янв. 1798 г.

**Шюппель. Friedrich Heinrich Schüppel.**

Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1793 г.

**Ширмеръ. Johann George Schirmer.**

Родомъ изъ Риги. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1785 года. Умеръ до 1811 г.

**Шиффель. Adam Schiffel.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Ученикъ мастера I. Schlossweg (Schosswy) съ 1746—1751 г. Мастеръ и. ц. съ 28 ноября 1775 г.

**Шлейснеръ. Alexander Christian Schleusner.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Саксонскій подданный. Ученикъ мастера С. L. Franck. Подмастерье въ 1806 г. Мастеръ и. ц. съ 1808 г.

**Шлепперъ. Barthold (Berchtold) Christian Schlepper.**

По русски «Мартинъ» Шлепперъ, хотя самъ подписывался «B. C. Schlepper».

Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1760 г. Въ 1767 и 1776 г.г. работалъ для Придворной Канцелярии. Съ 1761—1779 у него кончили учение подмастерьями: J. Diedrich, P. G. Finck, J. F. Richter, P. Uhrweder.

**Шлюсвицъ. Martin Schlosswig (Schosswy).**

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1732 г.

**Шлюсвицъ. Jacob Schloswig.**

Сынъ предыдущаго; учился у отца съ 1732—1736 г. Серебр. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1739 г. Въ 1766 г. еще въ цехѣ. Съ 1739—1766 г. у него кончили учение подмастерьями девять учениковъ.

**Шлюсвицъ. Peter Schloswig.**

Сынъ предыдущаго; учился у отца до 1758 г. Мастеръ и. ц. съ 20 дек. 1764 г. Съ 1770—1772 г. 5 учениковъ кончили у него учение.

**Шмаль. Johann Michael Schmahl (Schmall).**

Мастеръ и. ц. съ 1735 г. Умеръ въ 1757 г. Съ 1740—1751 г. кончили у него учение подмастерьями: C. F. Holst, G. Koploch, P. A. Kittler.

**Шмейсеръ. Wilhelm Schmeisser.**

Зол. дѣлъ и галантерейн. мастеръ и. ц. съ 12 мая 1796 г. Умеръ до 1819 г. оставивъ двухъ дочерей и сына.

**Шмидтъ. Friedrich Ernst Schmidt.**

Сынъ мельника Joh. Adam Sch. Учился съ 1734—1740 г. у мастера

S. Stuelberger. Мастеръ и. ц. съ 9 апр. 1748 г. Цеховой староста въ 1760, 1766, 1769—1777 г.г. Въ 1766 кончили у него учение J. J. Schimmelpfennig.

**Шмидтъ. Johann Albrecht Schmidt.**

Родомъ изъ Ростока. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ янв. м. 1806 г. Въ 1818 г. ушелъ изъ цеха и скоро послѣ того умеръ.

**Шнауцъ. Antoni Schnautz.**

Мастеръ и помощникъ старосты и. ц. въ 1721 г.

Съ 1795—1800 г. четыре ученика кончили у него учение подмастерьями.

**Шрадеръ. Schrader.**

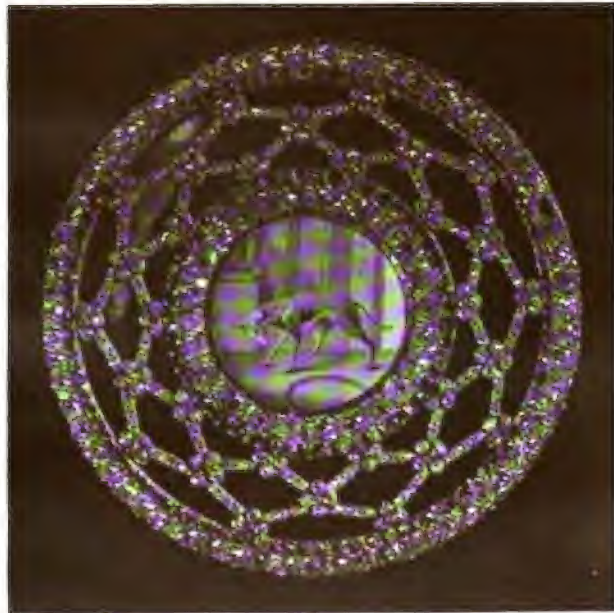
Мастеръ и. ц. съ 1802 г.

**Шрамъ. Detlev Schramm.**

Переселился съ паспортомъ изъ Любека съ 1787 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 15 апр. 1792 г. Съ 1799—1806 г. 4 ученика кончили у него учение.

**Шредеръ. Schröder.**

Всего было въ С.-Петербургѣ 9 мастеровъ и. ц. носившихъ эту фами-



Табакерка XVIII в., фаб. Шарфа. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

**Шноръ. Johann Christoph Schnor.**

Родился въ С.-Петербургѣ. Прусскій подданный. Ученикъ мастера F. Mertz. Подмастерье въ 1803 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. въ 1808 г. Вышелъ изъ цеха въ 1818 г.

**Шоппъ. Peter Friedrich Schopp.**

Родомъ изъ Риги. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г. Помощникъ старосты 1801—1802 года. Цехов. староста 1803—1804 г. Умеръ 27 февр. 1806 г.

лію. Двумъ изъ нихъ принадлежали слѣдующія клейма:



Carl Schröder.

Шведскій подданный, родившійся въ С.-Петербургѣ. Мастеръ и. ц. съ 8 іюля 1777 г. Умеръ 25 нояб. 1806 г.

Olaf Alexander Schröder.

Сынъ предыдущаго, шведскій подданный, род. въ С.-Петербургѣ. Зол.

дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1803 г. Въ цехѣ еще въ 1820 г.

Johann Benjamin Schröder.

Сынъ предыдущаго, шведскій подданный родился въ С.-Петербурѣ, учился до 1820 г. у отца.

Johann Gottfried Schröder.

Родомъ изъ Дандига. Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г. учениками его были G. E. Deuza 1770—1775 и I. G. Zettel 1773—1778.

Nathanael Schröder.

Родомъ изъ Дандига. Мастеръ и. ц. съ 18 янв. 1786 г.

Carl Friedrich Schröder.

Родомъ изъ Ревеля. Ученикъ мастера P. Potein съ 1772—1779 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 1782 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Johann Schröder.

Мастеръ и. ц. съ 1793 г.

N. N. Schröder.

Мастеръ и. ц. съ 3 авг. 1794 г.

Шрейдеръ, Иванъ.

«Дворецкій лейбъ-медика графа Лестока». Серебрянникъ, дѣлаетъ въ 1748 г. тарелку и ложку къ французскому сервизу, принадлежавшему Императрицѣ, вмѣсто утраченныхъ въ домѣ графа.

Шульцъ. Johann Schultz.

Мастеръ и. ц. съ 1721 г.

Шумериусъ. Schumerius.

Серебр. дѣлъ мастеръ съ 1777 г. Въ цехѣ еще въ 1786 г.

Шюцъ. Gottlieb Schütz.

Родился въ С.-Петербурѣ. Ученикъ мастера A. de la Croix; подмастерье въ 1776 г. Мастеръ и. ц. съ 12 мая 1783 г.

### 3.

Эйдетъ. Jean Antoine Eudet (Eudete).

Родился въ Богеміи. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикомъ зол. дѣлъ мастера J. Meubom. Мастеръ и. ц. съ 1798 г.

Эйзенлоръ. Johann Eisenlohr.

Мастеръ и. ц. съ 31 дек. 1760 г.

Экартъ. Georg Friedrich Eckardt.

Онъ не состоялъ членомъ и. цеха. Съ 1758 по 1763 г. онъ исполнялъ крупные заказы Придворной Конторы, какъ напр., «большой золоченый столовый сервизъ». Такъ какъ работы иногда были спѣшны, то посылали ему на помощь чеканщиковъ изъ Монетнаго двора — Никифора Тимошеева, Ивана Ильина, Семена Яковлева (изъ Москвы), Петра Угольникова и Илью Афанасьева. Онъ умеръ въ январѣ 1763 г., не докончивши разныхъ работъ для Двора. Въ 1765 г. его вдова Margarethe Eckardt («Мавра Еремеевна») сдала все, оставшееся послѣ смерти мужа, серебро въ Придворную Контору и въ 1767 г. было поручено разнымъ мастерамъ доканчивать работу, начатую Экартомъ.

Экебекъ. John Ekebek (Eckebeck).

Родомъ шведъ изъ Лулькау. Принять зол. дѣлъ мастеромъ въ и. ц. 4 апр. 1787 г. умеръ въ 1799 г. У него кончили учение 2 ученика.

Экертъ. Johann Eckert (Eckart).

Родился въ г. Гольдингенѣ въ Курляндіи. Работалъ сперва въ Митавѣ, потомъ переселился въ С.-Петербургъ, гдѣ 20 мая 1787 г. былъ принятъ въ серебр. дѣлъ мастера и. ц. Умеръ въ 1819 г. Его вдова Sophia Charlotte, рожденная Hackert упоминается въ 1820 г. Съ 1792—1804 у Экерта кончили учение: J. Erichs, O. M. Guardemeister, Th. Tomsen, S. Skinnar.

Экстремъ. Samuel Eckström.

Родомъ изъ Ревеля. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 4 ноября 1776 г. Въ 1791 г. помощникъ цехов. старосты.

Элерсъ. Clas Johann Elers.

Мастеръ сер. дѣлъ и. ц. съ 25 іюня 1756 г. Цеховой староста въ 1762,

1776 и 1777 г.г. Учениками его были J. Alquist 1707—1780, и J. H. Akerblom 1773—1780. Онъ умеръ въ 80-хъ годахъ. Его вдова продолжала держать мастерскую мужа. Въ 1794 г. кончилъ въ этой мастерской учение P. Neubom.

**Элерсъ. Johann Gottlieb Ehlers.**

Родомъ изъ Стральзунда. Въ теченіи 5 лѣтъ ученикъ галантерейн. мастера А. В. Рейнгардтъ. Подмастерье въ 1799 г. Вѣроятно принятъ въ мастера и. ц. о. 1808 г.

**Элерсъ. Gottlieb Hermann Ehlers.**

Родомъ изъ Грейфсвальде въ Помераніи. Имѣетъ русск. паспортъ съ 1808 г. Мастеръ и. ц. о. 1810 г. Въ

**Энгау. Ernst Christian Engau.**

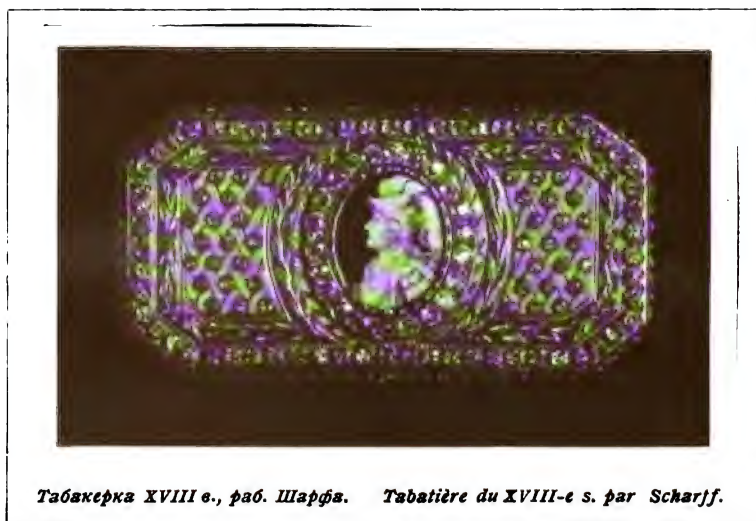
Мастеръ и. ц. съ 10 янв. 1769 г. Учениками его были J. Meister до 1776 г. и P. Engelson до 1782 г.

**Энгельсонъ. Gerhard Paul Engelson.**

Родился въ С.-Петербурѣ. Въ теченіи 6 лѣтъ ученикомъ мастера Е. Ch. Engau; подмастерье въ 1782 г. Зол. дѣлъ мастеръ и. ц. съ 25 апр. 1791 г. Въ 1804 г. помощникъ, въ 1805—1806 товарищъ старосты, а въ 1807 г. цеховой староста. Съ 1797—1805 г. 5 человекъ кончили у него учение.

**Энгельсонъ. Johann Friedrich Engelson.**

Имѣлъ паспортъ изъ г. Ростка съ 1789 г. Галантер. мастеръ и. ц.



*Табакерка XVIII в., фаб. Шарфа.*

*Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.*

1815 и 1816 г.г. помощникъ старосты, въ 1817 и 1818 г.г. цеховой староста. Въ цехѣ еще въ 1847 г. Онъ былъ зол. дѣлъ и галантерейн. мастеромъ. Съ 1820—1832 г. у него кончили учение подмастерьями 7 человекъ.

**Фонъ - Эльтерлейнъ. August Friedrich von Elterlein.**

Дворянинъ. Родомъ изъ Мильтоны въ Саксоніи (Erzgebirge). Мастеръ и. ц. съ 18 июля 1778 г. Уѣзжаетъ навсегда изъ С.-Петербурга въ декабрѣ мѣс. 1787 г. Его ученикъ Theodor Lehmann дѣлается подмастерьемъ въ январѣ мѣс. 1788 г.

съ 12 мая 1796 г. Его ученикъ М. Дремглазовъ кончилъ у него учение въ 1805 г.

**Энротъ. Johann Enroth.**

Родомъ изъ Борго въ Швеціи. Сер. дѣлъ мастеръ съ 13 мая 1779 г. Въ 1790 г. еще въ цехѣ.

**Эргардтъ. Ehrhardt.**

Принятъ въ мастера и. ц. въ 1799 г.

**Эренгрень. Erengren.**

Упомянутъ какъ мастеръ и. ц. въ 1782 г.

**Эриксонъ. Johann Falck Eric-**  
**kson.**

Родился въ Стокгольмѣ. Мастеръ  
и. ц. съ 10 янв. 1769 г. Съ 1763—  
1783 г. у него 5 человѣкъ (всѣ шве-  
ды) кончили учение.

**Эртманъ. Christian Ertmann.**

Мастеръ и. ц. съ 8 янв. 1745 г.

**Эссенбургъ. Bernhard Hermann**  
**Essenburg.**

Родомъ изъ Любека. Мастеръ и. ц.  
съ 16 іюля 1780 г.

**Ю.**

**Юнгкунцъ. Johann Gottlieb**  
**Iungkuntz (Jongkuntz, Jonghans).**

Родомъ изъ г. Шлеца въ Саксоніи;  
сынъ портного. Съ 1758—1765 уче-  
никъ мастера Х. Г. Гебельта. Подма-  
стерье въ 1769 г. Зол. дѣлъ мастеръ  
и. ц. съ 14 нояб. 1776 г.

**Юнгъ. Johann Jung (Jong).**

Родомъ изъ г. Ловизы въ Финлян-  
діи. Мастеръ и. ц. съ 6 авг. 1773 г.

**Я.**

**Яловицынъ, Семенъ.**

Упоминается какъ зол. и сер. дѣлъ  
мастеръ Русскаго Вѣчнаго деха въ  
1812 г.



*Tabakierka XVIII в.,  
фаб. Шарфа.*

*Tabatière du XVIII-e s.  
par Scharff.*

**Эттеръ. Carl Christoph Etter.**

Имѣлъ русскій паспортъ изъ Риги  
съ 1796 г. Упоминается какъ мастеръ  
и. ц. о. 1800 г.

**Эше. Christian Esche.**

Родомъ изъ Одензе. Зол. дѣлъ ма-  
стеръ и. ц. съ 8 сент. 1785 г. Умеръ  
до 1831 г. Съ 1822—1823 г. кончили  
у него учение 3 ученика.

**Яннашъ. Johann Friedrich**  
**Jannasch.**

Учился въ Варшавѣ; прибылъ от-  
туда въ С.-Петербургъ съ паспор-  
томъ отъ русскаго посланника съ  
1793 г. Принятъ въ мастера и. ц.  
12 мая 1796 г. Въ цехѣ еще въ  
1808 г.



Табакерка XVIII в. раб. Шарфя. Tabatière du XVIII-e s. par Scharff.

Янденъ. Christian Andreas Jantzen.

**IANTZEN**

**CI**

и IANTZEN (en creux).

Родился въ г. Волгастъ въ Помераніи. Поступилъ въ 1794 г. въ учение къ мастеру Прагсу. Въ 1799 г. подмастерье; въ 1807 г. сер. дѣлъ мастеръ и. ц. Въ 1824 г. помощникъ старосты, а въ 1826 г. цеховой староста. Неоднократно работалъ для Высочайшаго Двора. Въ 1845 г. еще въ живыхъ. Изъ его учениковъ намъ извѣстны 12.

Янъ. Gottlieb Ernst Jahn.

Родомъ изъ Эльсница въ Саксоніи. Ученикъ мастера Мерца. Въ 1802 г. подмастерье; въ 1812 г. зол. дѣлъ мастеръ и. ц.

Яппе. Herrmann Heinrich Jarpe.

Мастеръ и. ц. съ 31 янв. 1744 г.

Ясперъ. Johann Jasper.

Первый цеховой староста иностр. цеха 1721—1725. Работалъ еще въ 1727 г. Учениками его были К. Бибо, Ф. В. Кюнстелеръ, З. Джипсъ Г. Оксманъ.

У автора этой статьи имѣются, относительно многихъ изъ упомянутыхъ въ этихъ спискахъ мастеровъ, болѣе подробныя свѣдѣнія. Кромѣ того имъ собранъ матеріалъ до 1850 г., равно какъ и свѣдѣнія о болѣе 500 подмастерьевъ, не попавшихъ мастерами въ С.-Петербургскіе цехи.

Буквы «и. ц.» обозначаютъ: иностранный цехъ.





*Сервис золоченого серебра,  
фаб. И. Ф. Кеппина.*

*Service en vermeil (XVIII-e s.),  
par J. F. Köpping.*

## Д О П О Л Н Е Н И Я:

**Груберъ. Gruber.**

Зол. дѣлгъ мастеръ; сдѣлалъ въ 1801 г. брилл. перстень для Высочайшаго Двора и получилъ 1500 руб.

**Дюваль. Duval.**

Братья—ювелиры, жившіе въ концѣ XVIII и въ началѣ XIX вѣковъ въ

С.-Петербургѣ. Они вѣроятно не принадлежали къ цехамъ и пока только о нихъ извѣстно, что они въ 1801 г. доставили большое число драгоценныхъ предметовъ Высочайшему Двору для подарковъ разнымъ лицамъ, какъ то: золотыя и эмалированныя табакерки, такія же съ портретомъ Его Величества, знаки орденовъ св. Іоанна Іерусалимскаго и св. Андрея Первозваннаго, перстни, серьги, кре-



*Сервис золоченого серебра,  
фаб. И. Ф. Кеппина.*

*Service en vermeil (XVIII-e s.),  
par J. F. Köpping.*



*Табакерка XVIII в.,  
раб. Шарфа.*

*Tabatière du XVIII-e s.,  
par Scharff.*

сты для священниковъ, зол. часы, аграфы, зол. цѣпи, браслеты, головныя золот. косынки и пр.

#### Ливіо. Livio.

Братья, ювелиры. Въ цехахъ кажется не состояли. Работали для Высочайшаго Двора, и доставили въ 1801 г. ко Двору: брилліантовыя нитки и перстни на сумму 7400 руб.

#### Менгу. Mingou.

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ. Онъ доставилъ въ 1801 г. Высочайшему Двору 3 брилл. перстня на сумму 1650 руб.

#### Рейхель. Reichel. (см. стр. 47).

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ, продавшій Высочайшему Двору въ 1801 г. брилл. перстень за 900 р.

#### Тереминъ. Theremin.

Ювелиръ въ С.-Петербургѣ. Въ 1801 г. онъ доставилъ Высочайшему Двору 4 золотыхъ табакерки на общую сумму 1580 руб.

Слѣдующія замѣтки \*) относятся къ зол. д. мастеру Dubolon (см. стр. 24):

1749 годъ.

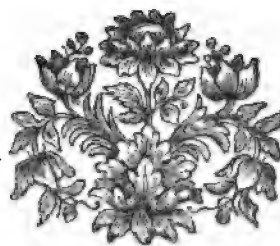
«Отправка» депутатовъ была вполнѣ «порядочная». При отпускѣ пожалованы были они собольими шубами въ 500 рублей, деньгами по 1000 рублей и брилліантовыми перстнями отъ придворнаго ювелира Дюплон<sup>\*\*)</sup>, кромѣ того Государыня велѣла заплатить за ихъ квартиру въ Петербургѣ гр. Захару Чернышеву 550 рублей. (Васильчиковъ «Семейство Разумовскихъ», т. I, стр. 116).

Затѣмъ 1752 г.: Депутаты Малороссійскіе были отпущены въ концѣ Іюля. Передъ отъѣздомъ они получили по 1000 рублей и по брилліантовому перстню отъ придворнаго ювелира Дюплон<sup>\*)</sup>, подобно ихъ предшественникамъ. (Тамъ же, I, стр. 135).

Слѣдуетъ снова ссылка на Московскій архивъ.

\*) Любезно доставленные мнѣ капитаномъ Л.-Гв. Егерскаго полка, Н. Ротштейномъ.

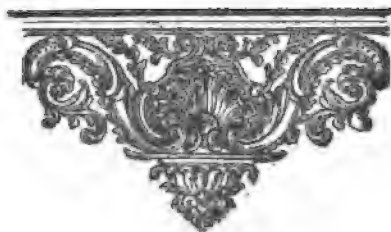
\*\*) Московскій Архивъ Иностранныхъ Дѣлъ. Дѣла Малороссійск. 1749.



Всѣ, помѣщенные въ настоящемъ указателѣ, снимки воспроизведены съ ювелирныхъ издѣлій, находящихся въ Петровской галереѣ Императорскаго Эрмитажа.

---

Tous les objets d'orfèvrerie reproduits dans cet indicateur se trouvent dans la Galerie Pierre le Grand de l'Hermitage Impérial à Saint-Pétersbourg.







THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

DATE DUE

AUG 29 1997





